



Estudios e Investigaciones

LA POLÍTICA DEL DESEO EN EL CINE Y LA LITERATURA DE MUJERES EN ESPAÑA (1995-2002)

Año 2003 – Año 2006

Investigadora principal: **Marta Segarra**

**Centre Dona i Literatura/Mujeres y literatura
Universidad de Barcelona**

NIPO: 207-07-111-9

ISBN: 978-84-690-9057-2

Ref: 707-67/03

**LA POLÍTICA DEL DESEO EN EL CINE Y LA
LITERATURA DE MUJERES EN ESPAÑA (1995-2002)**

MEMORIA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

(EXP. 67/03, 2003- 2006)

MARTA SEGARRA (IP)

1. OBJETIVOS

El presente trabajo de un equipo de investigación del Centre Dona i Literatura/Mujeres y literatura (Universidad de Barcelona), financiado por el Instituto de la Mujer, pretende constituir una contribución teórica a los estudios sobre el deseo, y asimismo aplicada a textos filmicos y literarios de mujeres, partiendo de la base de que en muchos de éstos —aunque no en todos— se inscribe una imagen de la mujer como sujeto de deseo que se aleja del estereotipo configurado por los valores tradicionales del patriarcado y que consiste esencialmente en ver a las mujeres como objeto de deseo o sin deseo.

Dado el peso de los discursos cinematográfico y literario en la formación del imaginario colectivo y, especialmente, genérico, creemos que dichas imágenes incluso están proporcionando a las mujeres actuales nuevos modelos de conducta y de constitución de la identidad individual y colectiva, en relación con su propio deseo. Es por ello por lo que podemos hablar de «políticas del deseo», inspirándonos en la obra de Alessandra Bocchetti (1995) y en el título de la de Lia Cigarini (1995), pero transformándolo en un plural, porque pensamos que cada autora construye su propia «política» del deseo.

Sin embargo, y dado que el significante «deseo» abarca un amplio campo de significados, dedicamos la primera parte del trabajo de investigación (tal como teníamos previsto en la propuesta inicial) a una reflexión teórica sobre dicho concepto, tanto para preguntarnos, de forma general, si el deseo puede ser representado, como para revisar críticamente algunos de los discursos clásicos sobre él —en su mayoría elaborados por hombres—, que han configurado unos patrones fijos para definir, y al mismo tiempo contener o reprimir, el deseo de las mujeres.

2. METODOLOGÍA

2.1 Hipótesis de trabajo

Como se ha dicho en los Objetivos, partimos de la base de que en los textos literarios y filmicos producidos por mujeres en la última década se inscribe una imagen de mujer como sujeto de deseo que se aleja claramente del estereotipo de mujer configurado por los valores tradicionales del patriarcado. Pensamos que estas obras no tratan de reemplazar un estereotipo por otra imagen única y normalizada de la feminidad, sino que proponen imágenes múltiples y variadas, e incluso contradictorias entre sí, de un deseo femenino refractario a la reducción a un único patrón.

Dichas imágenes pueden servir para proporcionar a las mujeres actuales nuevos modelos de conducta y de constitución de la identidad individual y colectiva, en relación con su propio deseo, dado el peso de los discursos filmico y literario en la formación del imaginario colectivo y, especialmente, genérico.

2.2 Metodología y desglose de tareas

En cuanto a la **metodología** seguida, en primer lugar, hemos efectuado una revisión crítica de algunas de las versiones más extendidas que la filosofía, el psicoanálisis y la literatura han dado del deseo, y que, por lo tanto, más han influido en su representación, ya sea asumiendo los presupuestos de dichas versiones, ya sea subvirtiéndolos (un resumen de esta revisión se halla en el siguiente apartado, correspondiente a la introducción teórica). En segundo lugar, hemos aplicado los presupuestos teóricos correspondientes a la crítica feminista y a los estudios de género aplicados al análisis de textos literarios y filmicos, a los textos concretos que han sido objeto de estudio en el presente trabajo de investigación.

Para realizar la investigación correspondiente tanto a la parte teórica de revisión del concepto de deseo, en relación con su representación literaria y cinematográfica,

como la parte aplicada a textos, hemos considerado que un elemento clave en la mayoría de dichos textos literarios y filmicos es la tensión entre el *yo* y los *otros* fascinantes o aterradores, impulso que, en sentido amplio, podemos denominar «deseo» y que se materializa de varias maneras, desde el deseo de poseer al otro, de atravesar los límites que me separan de este otro, hasta el de arrebatarle su otredad o extrañeza para convertirlo en «lo mismo»... El deseo no sólo es portador de vida y de muerte entremezcladas, sino que funciona siempre de modo incoherente, misterioso, contradictorio. Además, con frecuencia problematiza o cuestiona una cierta concepción del sujeto que ha sido dominante en el pensamiento occidental, y por consiguiente en los discursos artísticos: aquélla que considera el sujeto como una entidad unitaria, estable y más o menos coherente, no exenta de tensiones, pero capaz de dominar las pulsiones que tratan de arrastrarlo más allá de «lo propio del hombre», y que se resumen con frecuencia en la palabra «deseo». Lo propio del hombre sería, pues, el dominio y control de los deseos, y en especial de aquél provocado por la mujer, ya que ese sujeto prototípico es eminentemente masculino. Las mujeres, según esta tradición, estando sometidas a la naturaleza, no son *sujetos* sino que están *sujetas* a las pulsiones. Por ello, paradójicamente, como veremos en algunos de las aportaciones de esta primera parte teórica, al lado de la mujer sin deseo o únicamente objeto de deseo, cabe también la *femme fatale*, de sexualidad desbordante y amenazadora para el hombre seducido.

Por lo que respecta al [desglose de tareas](#), todo el equipo participó, mediante reuniones periódicas, en la elaboración del corpus tanto de textos teóricos (en la cual tuvieron un papel relevante las investigadoras Nora Catelli, Annalisa Mirizio y Marta Segarra, por su especialización en teoría de la literatura y las artes), como de textos literarios y cinematográficos realizados por mujeres. La selección de textos literarios correspondió principalmente a las investigadoras Helena González y Virginia Trueba, y la de textos cinematográficos, a Mercedes Coll y Marta Segarra.

Así, en esta memoria, la primera parte teórica está compuesta, por este orden, de las contribuciones de las Dras. Marta Segarra, A. Mirizio, N. Catelli, Núria Bou y M. Coll, todas ellas miembros del equipo de investigación inicial, con la excepción de la Dra. N. Bou, profesora de teoría del cine en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y especialista en el análisis de las figuras femeninas en el cine clásico. Esta

incorporación se debió a la voluntad de reforzar las contribuciones teóricas dedicadas al medio cinematográfico.

La segunda parte, de aplicación a textos concretos, está a cargo de las Dras. Joana Sabadell-Nieto, Virginia Trueba Mira, Helena González Fernández y Lluïsa Julià. La incorporación de las Dras. Sabadell-Nieto (hispanista, profesora en la State University of New York de Albany) y Lluïsa Julià (doctora en Filología Catalana, secretaria de la Asociación de Escritores en Lengua Catalana) al equipo de investigación inicial se debió a la voluntad de reforzar la parte hispanística, representada por la Dra. Trueba, y de incluir también a poetas en lengua catalana, objeto de estudio de la Dra. Julià.

3. INTRODUCCIÓN TEÓRICA

MARTA SEGARRA

3.0 Deseo y alteridad

Para emprender una reflexión crítica sobre las versiones tradicionales que se han dado del deseo, debemos plantearnos, primero, la cuestión de la alteridad. Dicha cuestión y, más particularmente, la del impulso que empuja el yo hacia el otro —que bien podría denominarse, siguiendo a Pedro Almodóvar, la «ley del deseo»— ha sido siempre fundamental en el discurso filosófico, aunque éste se ha dedicado con mucha más intensidad a analizar la relación del sujeto con la alteridad que no a teorizar el deseo amoroso, que permanece casi como un «continente negro» del pensamiento occidental hasta la modernidad. Por contra, la alteridad ha sido pensada como fundamento mismo de la identidad humana. Si, según la concepción hegeliana, el ser es esencialmente «para sí», también es *otro*. La conciencia de sí existe gracias al otro: me siento *yo* porque quienes me rodean me hacen sentir como un sujeto autónomo. O, en palabras de Sartre: «necesito del prójimo para captar por completo todas las estructuras de mi ser: el Para-sí remite al Para-otro» (1943, p. 267).

La relación entre el yo y el otro, y más concretamente, la tensión que conduce al yo hacia esa otredad y que hemos definido aquí como «deseo», ha constituido un frecuente objeto de análisis desde el nacimiento de la filosofía. Platón elaboró sobre ello una de las teorías más extendidas, adaptadas y vulgarizadas a lo largo de los siglos que le separan de nosotros; el «amor platónico», entendido como aquél que no comporta una relación sexual —lo cual no tiene nada que ver con la concepción del amor de Platón, en realidad— ha llegado hasta el siglo XXI. El filósofo griego desarrolló este tema sobre todo en dos de sus diálogos, el *Fedro* y *El banquete*, y sus comentaristas han percibido una diferencia entre ambos: si en el primero, Platón describe un tipo de «amor-posesión» (el amante quiere *poseer* el objeto de su amor, en cuerpo y alma), *El banquete* refleja una concepción más próxima al «amor-uniión». Es también en este

texto donde se hace alusión al mito del andrógino (y remitimos aquí a la secuencia musical titulada «The Origin of Love» de la película de John Cameron Mitchell *Hedwig and the angry inch* (2001), que ofrece una versión postmoderna e irónica de él): en los tiempos de los orígenes míticos de la humanidad, todos los individuos eran criaturas completas y perfectas, con forma esférica; pero, prosigue Platón, los dioses, celosos de esta completud casi divina, partieron en dos a cada una de esas criaturas y, a partir de entonces, cada individuo-parte anhela completarse retornando al estado original de perfección gracias a su unión con su mitad complementaria o «media naranja». Hay que resaltar, sin embargo, puesto que la cuestión de cómo se define la feminidad y la masculinidad está ligada a la del deseo, que el texto platónico precisa que la humanidad original comportaba tres géneros: el masculino (formado por dos mitades masculinas), el femenino (en el que ambas partes eran de género femenino), y el andrógino, que participaba de los otros dos, con una mitad femenina y la otra masculina. Este detalle, que ha servido en ocasiones para justificar con razones *naturales* el deseo homoerótico, fue callado por la mayor parte de los comentaristas cristianos posteriores, por motivos evidentes.

Además, según ciertos teóricos modernos, esta concepción idealizada del amor le fue sugerida a Platón por Diótima, filósofa que aparece en este diálogo mostrando a Sócrates el rol de «intermediario» que ejerce el amor, el cual quedaría, de tal modo, excluido de los pares de opuestos que fundamentan el modo de pensar habitual. Otros piensan que Diótima no es más que un personaje creado por Platón, que no tuvo una existencia *real*, pero aunque así fuera, resulta significativo que éste sintiera la necesidad de atribuir este tipo de discurso a una mujer sabia —hecho poco habitual en Grecia. Diótima también se encarga en *El banquete* de relatar la concepción de Eros: el dios del amor es el fruto de la relación de Poros, dios de la abundancia, con Penia, una mendiga. El deseo tiene, pues, una doble cara: Eros, siempre pobre y desnudo, busca tenazmente la satisfacción, pero desde el momento en que la consigue, muere, para renacer luego otra vez pobre y al inicio de su búsqueda (cf. CAZENAVE, 2001, pp. 40-41).

Después de Platón, la mayoría de filósofos se ocuparon, más que del «amor» — que se dejó en manos de los poetas—, de las relaciones entre el yo y el otro en general, que nosotros incluimos, pues, en el concepto de «deseo», cuyo alcance es mucho más amplio que el habitual, abarcando no sólo el amor, la pasión y la sexualidad, sino

también todo tipo de «salida» del yo hacia el otro. Hegel se sitúa en una línea de pensadores que llega, pasando por Nietzsche, hasta Sartre —por nombrar a uno de los más influyentes del siglo XX—, quienes sostienen que la única relación posible con el Otro está fundamentada en la agresividad, en la dominación o en la sumisión. Hegel lo desarrolló en su célebre «dialéctica del amo y del esclavo»: al principio, el hombre es un «animal vivo», un ser que se rige únicamente por sus necesidades inmediatas. Para conquistar su condición humana, debe convertirse en un «ser de deseo» o «conciencia deseante», y esto sólo puede realizarse mediante una lucha a muerte con el otro. Este combate termina en una relación de esclavitud, cuando uno de los rivales cede por miedo a morir —como animal vivo, pues— y por lo tanto renuncia a ser reconocido como individuo con conciencia de sí; se establece así una jerarquía entre el amo y el esclavo (cf. DOR, 1985, p. 152) y el deseo se confunde, pues, con la agresividad. En el mismo sentido, Hegel postula que el deseo entre las personas nace de una «mezcla de diferencia y de desigualdad», lo cual le reprocha H. Cixous (1975), afirmando que no hay lugar en su teoría para un deseo de igual a igual, especialmente en lo que concierne a la diferencia sexual, puesto que la mujer es inferior al hombre según el filósofo.

Sartre añade que la mirada del otro —recordemos que para él somos todos «seres mirados»— es una forma de «posesión». El otro guarda el secreto de lo que soy (puesto que yo mismo no puedo *verme*). Esta situación de inferioridad comporta un «proyecto» del yo, con el fin de «recuperar» su libertad mediante la «absorción del otro» (SARTRE, 1943, pp. 372-374). El amor es, pues, un conflicto entre las libertades individuales de los dos amantes; el proyecto de uno entra en conflicto con el del otro: el amante desea, de esta manera, convertirse en el «límite objetivo» de la libertad del otro (*ibid.*, p. 376). El sujeto enamorado no desea simplemente «poseer» a la persona deseada, es decir, poseer su cuerpo, sino «cautivar su conciencia». Por ello, el narrador de *En busca del tiempo perdido* de Proust se siente tan infeliz al lado de Albertine, porque sabe que, incluso si controla la libertad de movimientos de su amante mientras ésta sea su «prisionera», no por ello es dueño de su libertad interior, de su conciencia (el ejemplo procede de Sartre mismo, p. 375). Chantal Akerman captó muy bien este matiz en su adaptación cinematográfica de *La prisionera* de Proust (titulada *La captive*, 2000), donde el protagonista se afana inútilmente espionando a Ariane/Albertine cuando ésta se divierte con sus amigas o con su familia; sin embargo, su mirada inquisitiva es incapaz

de alcanzar la conciencia del objeto de su pasión. La secuencia en que el protagonista observa a Ariane que, sin saberse vista, contempla obras expuestas en un museo es magistral a este respecto, ya que ilustra la capacidad y a la vez los límites de la mirada-posesión hacia el mundo y hacia los otros sujetos.

J.P. Sartre establece, pues, un paralelo entre la relación amorosa y la relación amo-esclavo tal como la definió Hegel. Podemos pensar que es una visión negativa del deseo, y así lo vemos reflejado en las obras literarias de Sartre, donde el «amor» se transforma siempre en prisión para la libertad fundamental del individuo. No obstante, el filósofo francés también comparte otra concepción muy extendida del deseo (y que para él sería la causa de la pulsión sexual), que hace de éste un medio para superar los límites de nuestro yo individual y para conseguir así, mediante la fusión con el otro, una trascendencia de la que los individuos como tales están privados. El amor constituye entonces una «alienación» [del latín *alienus*, significando lo ‘otro’ o lo ‘extraño’], pues «la pasión nos vuelve ajenos a nosotros mismos para perdernos en el otro» (CAZENAVE, 2001, p. 10), y un éxtasis [de *ex-sistere*, salir de sí], lo que nos conduce hasta la mística. El amor, como apreciamos en la tradición literaria, se halla en estrecha relación con lo sagrado, e incluso con la religión. No por casualidad, afirma Kristeva (1983), la primera obra poética en el mundo en que dos «sujetos autónomos y libres enuncian su deseo» es el bíblico *Cantar de los cantares*. Y el modo en que el *Cantar* describe el amor impregnó toda la poesía amorosa occidental, desde la Edad Media hasta el surrealismo, e incluso hasta hoy.

Uno de los pensadores del siglo XX que más profundizó en esta concepción del amor como vía de trascendencia fue, paradójicamente, Georges Bataille. Paradójicamente, porque habla del «erotismo» como posibilidad de trascendencia, alejándose así del amor místico cristiano, en principio desencarnado y compuesto exclusivamente de palabras y de experiencias extáticas individuales y solitarias, como las descritas por los místicos tradicionales tales como Juan de la Cruz o Teresa de Jesús. Bataille, al contrario, considera el amor en su aspecto más carnal, e incluso perverso según la moral cristiana y burguesa. Para él, el «erotismo» es el «problema esencial de la existencia humana. Forma el tejido mismo de la experiencia interior del hombre», en palabras de Jean-François de Saunier (2000, p. 21). Bataille sostiene que estamos solos y «encerrados» en nuestro cuerpo: «Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una

discontinuidad» (1957, p. 17). Por consiguiente, soñamos con la fusión, «la ausencia de separación, de distinción», para escapar a esta «soledad radical» a la que estamos condenados. Bataille incluye esta fusión en el dominio de lo «sagrado» (p. 22), acercándose así a la mística, aunque insiste por otro lado en la violencia inherente a esta pérdida de los límites del ser, que culmina siempre en destrucción y muerte.

Asimismo, convierte el erotismo en una fuerza «revolucionaria» que conmueve los cimientos del poder. Es una concepción del amor que también descende de una larga tradición literaria, que ve a éste como una fuerza subversiva, contraria a las reglas religiosas, morales y sociales puesto que crea su propia ley, contra la cual la sociedad debe protegerse. Michel Foucault mostró cómo se produce esta estrategia de defensa social desde el siglo XVII, gracias a una «tecnologización» del sexo que se ha convertido en la «sexualidad». La «puesta en discurso» del deseo, en lugar de *liberarlo*, como se tiende a pensar, ha introducido mecanismos de control en este ámbito, según Foucault (1976, pp. 32-33). Éste no es el lugar para examinar en detalle estas estrategias, que pasan por la elaboración de toda una serie de discursos sobre el sexo que lo aíslan y lo definen (incluyendo el psicoanálisis). Sólo quisiéramos insistir a partir de Foucault en la fragilidad de los razonamientos *naturalistas* respecto al deseo y la sexualidad. Este teórico emite además una opinión interesante en cuanto al vínculo deseo-muerte: hoy día, el «dispositivo de sexualidad» ha impuesto la «soberanía» del sexo, hasta el punto de convencernos de que «el sexo bien vale la muerte» (*ibid.*, p. 189). Para Foucault, pues, esta unión entre Eros y Thánatos sería otra de esas estrategias del poder para ejercer el control sobre los individuos.

3.1 Interludio wagneriano

El amor es, pues, «alienación», en el sentido de sentirse *otro* o incluso de sentirse *el otro*. Kristeva define este sentimiento como un «estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro» (1983, p. 4). Uno de los ejemplos más interesantes de esta representación del deseo es la escena 2 del acto II de la ópera de Richard Wagner *Tristán e Isolda* (1865), que retoma esta leyenda medieval para ilustrar el amor absoluto concebido por los románticos. Antes de proseguir con este repaso crítico de algunos de los discursos teóricos que han

conformado la concepción del deseo más extendida en nuestra sociedad occidental, nos ha parecido útil analizar cómo ésta se inscribe en el mismo lenguaje, plasmada en un texto de creación. Por lo tanto, y aunque en un género como la ópera el lenguaje musical tiene una carga semántica tan importante o más que el verbal, nos centraremos sólo en éste, para mostrar la imbricación entre deseo y palabra.

El fragmento elegido reproduce una escena que creó todo un género lírico en la Edad Media: la que transcurre en el «alba» cuando los amantes reunidos durante la noche deben separarse para volver a sus roles sociales. Es un momento de una intensidad especial, ya que Tristán e Isolda tienen que abandonar el universo del deseo, de la unión total, para volver al mundo profano donde están separados por las leyes morales, sociales e incluso religiosas; su unión no sólo es adúltera sino también contraria a la sumisión que Tristán debe al rey Marco como caballero y súbdito, y además sería considerada incestuosa porque el esposo de Isolda es tío de Tristán. Con el fin de aliviar el dolor de la separación inminente que llega al alba, Tristán evoca su propia muerte, que será en efecto la única manera de unirles para siempre, al final de la historia. La primera réplica de Tristán en este pasaje se refiere así a la muerte como fuente de felicidad:

So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohn' Erbangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben,

der Liebe nur zu leben!¹

El universo del deseo está caracterizado aquí por ciertos rasgos que podemos hallar en muchos de los textos que se le han dedicado: la no-separación, la no-finitud que implica la anulación del tiempo cronológico («ohn’Erwachen»: «sin despertar») y, por consiguiente, el fin de toda angustia provocada por la idea de la pérdida — subrayadas por la estructura anafórica de los tres versos que empiezan por «ohne» («sin»), y que culminan en el poderoso «namenlos»: «sin nombre». Esta palabra evoca uno de los efectos principales del deseo: el ser deseante *sale* de sí mismo —«salgo de mí» es la conclusión del célebre soneto XVIII de la poeta renacentista Louise Labé²—, lo cual contradice la concepción del sujeto unitario y fijo, sustituyéndola por otra mucho más abierta e indefinida.

Tristán e Isolda retoman las frases citadas cantándolas sucesivamente y, para terminar, los dos a coro. Pero Wagner añade antes de esta estrofa una indicación escénica: Isolda se encuentra «en éxtasis». La palabra «éxtasis», que traduce el original alemán «Entrücktheit», corrobora lo que hemos expuesto: el término griego *ekstasis* alude a un ‘desplazamiento’, y el latín *ecstasis* al ‘hecho de estar fuera de sí’, lo cual coincide con la idea de la *salida* del sujeto fuera de sí mismo. Pero incluso la palabra original alemana, «Entrücktheit», que no tiene nada que ver con esta raíz griega, transmite la idea de ‘desplazamiento’ esencial en el *ex-sistere* latín, puesto que el verbo *rücken* significa ‘mover’. Por otra parte, «namenlos» ocupa una posición señalada en esta tirada: es el primer verso que los dos amantes cantan juntos después de la alternancia que caracterizaba la estrofa. El hecho de elegir «namenlos», «sin nombre», como clímax de esta inversión de valores e incluso de esencias que efectúa el deseo corresponde al hecho de que los amantes abandonan no sólo su identidad social,

¹ «Así morimos / para no separarnos nunca más, / para siempre unidos / en la eternidad, / sin despertar, / sin temor, / sin nombre / abrazados en el amor, / entregados enteramente el uno al otro / y viviendo sólo para el amor». Transcripción del original alemán del libreto incluido en el CD *Tristan und Isolde*, grabado durante el Festival de Bayreuth de 1966, coro y orquesta del Bayreuther Festspiele dirigidos por Karl Böhm, con Wolfgang Windgassen como Tristán, Birgit Nielsen como Isolda y Martii Tavela como el rey Marco. Como ya hemos advertido, no haremos alusión a la melodía en nuestro análisis, pero recomendamos vivamente escuchar el fragmento (que corresponde al n° 8 del CD 2: «So starben wir, um ungetrennt») en esta versión.

² El último terceto reza: «Me siento siempre mal, viviendo juiciosamente, / y no me siento satisfecha / si no salgo de mí» [«Toujours suis mal, vivant discrettement, / Et ne me puis donner contentement, / Si hors de moy ne fay quelque saillie»] (1556, p. 273).

representada por este nombre por el cual se les conoce, sino también su identidad individual como sujetos autónomos y «discontinuos», como decía Bataille.

La imagen que resume este universo alternativo del deseo donde todo se invierte es la de la noche opuesta al día, recogiendo una tradición muy fecunda. En la siguiente parte que Tristán e Isolda cantan a coro, se retoman los mismos motivos, pero asociados de otro modo:

O ew'ge Nacht,
 süße Nacht!
 Hehr erhabne
 Liebesnacht!
 Wen du umfängen
 wem du gelacht,
 wie wär' ohne Bangen
 aus dir er je erwacht?
 Nun banne das Bangen,
 holder Tod,
 sehnend verlangter
 Liebestod!
 In deinen Armen,
 dir geweiht,
 ur-heilig Erwarmen
 von Erwachens Not befreit!³

³ «¡Oh noche eterna, / dulce noche! / ¡Sublime, augusta / noche de amor! / Aquél a quien has abrazado, / aquél a quien has sonreído, / ¿cómo podrías sin temor / dejarle al despertar? / ¡Aleja, pues, el temor, / graciosa muerte, / muerte de amor / ardientemente deseada! / ¡En tus brazos / a ti consagrados, / al calor del fuego sagrado, / liberados de la miseria del despertar!».

Aquí, la noche está relacionada con la eternidad, y el primer verso, cantado sólo por Isolda, repite las palabras del anterior («Ewig währ' uns die Nacht!»: «¡Que la noche, para nosotros, sea eterna!»), pero eliminando el verbo y convirtiendo «eterna» en un adjetivo de «noche», en una lista de calificativos que culmina en el cuarto verso con «Liebesnacht», «noche de amor», a la que hace eco, unas líneas más abajo, «Liebestod» («noche de muerte»). La noche y la muerte se igualan por este «amor» que las une, de manera mucho más eficaz en el original alemán donde el complemento se puede expresar fundiendo los dos sustantivos en uno, como una metáfora de lo que pretenden los amantes. Fijémonos también en la alusión a lo sagrado («heilig») y en las palabras de conclusión, que evocan la liberación con respecto a la obligación del «despertar», es decir, del retorno al mundo cotidiano después de la «noche de amor».

Poco después se encuentra la culminación de esta con-fusión de identidades insinuada al comienzo del fragmento. Tristán pronuncia el primero de unos célebres versos: «Tristan du, / ich Isolde, / nicht mehr Tristan!» [«Tristán tú, / yo Isolda, / ¡nunca más Tristán!»], seguidos de la réplica de Isolda: «Du Isolde, / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!» [«Tú Isolda, / Tristán yo, / ¡nunca más Isolda!»]. Los amantes intercambian sus identidades en los dos primeros versos de cada réplica, pero este trueque va más lejos en los terceros («¡nunca más Tristán!» y «¡nunca más Isolda!») con la desaparición no sólo de sus nombres («namenlos»), sino también de su individualidad como sujetos. El fragmento concluye con las siguientes frases, también cantadas a coro por ambos:

Ohne Nennen,
 ohne Trennen,
 neu' Erkennen,
 neu' Entbrennen;
 endlos ewig,
 ein-bewußt:
 heiß erglühter Brust

höchste Liebeslust!⁴

Aquí, el «sin nombre» está ligado a la no-separación: «Nennen» y «Trennen», que se suceden en la misma posición rítmica en dos versos anafóricos. Se introduce además la idea del re-conocimiento («Erkennen»), asociada al re-nacimiento después del fuego sagrado. En «endlos ewig», lo eterno («ewig») se halla reforzado por «sin fin» («endlos»), y la pérdida de la individualidad se expresa en el original alemán mediante «ein-bewußt», con una concentración casi alquímica que se pierde, desafortunadamente, en la traducción: «sintiéndonos uno solo». La última palabra del fragmento retoma además la cadena significante que hemos subrayado antes: «Liebesnacht» y «Liebestod» se convierten aquí en «Liebeslust», asimilando «noche» y «muerte» a «goce» —que podríamos traducir por «placer» para evocar anacrónicamente a Freud, quien opone el «principio de realidad» al «principio del placer» (*Lustprinzip*) con el fin de subrayar la falta de continuidad entre lo real y el universo del deseo.

André Miquel (1996: 87-88) cita, también de *Tristan und Isolde*, otros versos que muestran igualmente la trascendencia a la que conduce la pasión amorosa: «Muy alto, divinamente / deshacerse del mundo... / Mi mirada se rompe, / encegada por el éxtasis, / el mundo se difumina, / este mundo cegador / [...] / ¡Soy yo ahora / quien se torna el mundo!». El amor de Tristán e Isolda infringe la ley, no solamente social sino también *natural*, y por lo tanto sólo puede terminar con la muerte de los amantes, el único modo de llegar a la fusión. En ello, reconocemos uno de los rasgos fundamentales del deseo: el anhelo de formar una unidad con el otro, de retornar a una supuesta fase primitiva del ser en que éste no conoce ni la separación ni la ausencia. Lacan puede afirmar en este sentido que «el amor es siempre recíproco», porque es «el deseo del otro»: «el amor exige el amor» (1975b, p. 11). En definitiva, el amor sería «la ilusión que mantienen dos individuos, siempre inclinados a su pesar a tratarse mutuamente como objetos, de que su relación sea un don ideal entre sujetos» (SAUVERZAC, 2000, p. 227).

⁴ «Sin nombrarnos, / sin separarnos, / reconocernos de nuevo, / inflamarnos de nuevo; / eternamente infinitos, / sintiéndonos uno solo; / corazón ardientemente abrasado, / supremo goce del amor».

No obstante, la equivalencia aparentemente intrínseca de Eros y Thánatos, deseo y muerte —que con tanta frecuencia se halla en los textos literarios y cinematográficos clásicos, como analizan respectivamente Annalisa Mirizio y Núria Bou en sus contribuciones a esta investigación—, puede interpretarse, por contra, como propia de una cierta concepción falogocéntrica y patriarcal del deseo. Éste se identificaría siempre con un deseo hacia un objeto y, puesto que ningún sujeto es enteramente *possible*, el deseo se ve condenado a la frustración y, en último término, a la (auto)destrucción y a la muerte del sujeto. En esta concepción, la mujer siempre se identifica con el objeto de deseo, y éste es por tanto exclusivamente masculino, puesto que ella sólo desea ser deseada. Esta tendencia a la apropiación del objeto está inevitablemente ligada a la angustia, ya que esta posesión se revela siempre imposible, como ya hemos señalado. Incluso cuando se posee, no se posee del todo, porque el objeto del deseo, asimilado a la mujer, sigue manteniendo su carácter enigmático, su irreductibilidad narcisista, lo que Freud llama el «enigma» de la feminidad. Según Robert Graves, la angustia de Narciso contemplando su imagen en el agua proviene del dilema: «¿cómo soportar a la vez el poseer y el no poseer?» (1958, p. 308).

3.2 El deseo del yo

Esta visión del deseo como anhelo de una completud originaria, propia de Platón y también del amor romántico del que la ópera de Wagner es una de las máximas expresiones, se acerca a la idea que del deseo transmite la teoría freudiana. Como es bien sabido, Freud se inspiró con frecuencia en los mitos griegos, como por ejemplo el de Narciso, enamorado de su propia imagen reflejada en el agua y que se ahoga intentando abrazarla —o desesperado por no poder alcanzarla nunca, según distintas versiones. Este mito sugiere otro tema desarrollado extensamente por el psicoanálisis: el deseo es un afecto *interior* del yo, procede exclusivamente de éste y no de un objeto exterior —otro sujeto— que sea su origen, la causa que lo haga surgir.

El discurso psicoanalítico se ha interesado sobre todo por conocer cuál es esta causa primera interna, es decir, el origen psíquico del deseo. Freud (1916-1917) lo situó en las primeras experiencias de satisfacción del ser humano, en particular las producidas por la pulsión alimentaria. Ésta provoca en el bebé el surgimiento de una necesidad, el

hambre, que exige ser satisfecha; dicha satisfacción representa un «placer inmediato», que resulta de la reducción de la tensión originada por la pulsión. El bebé guarda una huella mnésica de este placer, que se encontrará en lo sucesivo ligado al objeto que lo ha procurado (en este caso, el seno materno). En su siguiente ocurrencia, la necesidad estará asociada a la imagen de este objeto, ya que la huella mnésica se reactiva y reconstituye la situación de la primera satisfacción. Es el movimiento que Freud llama *Wunsch* o «deseo». Éste se identificará siempre, según el padre del psicoanálisis, al deseo de un objeto, el seno materno, y por extensión la madre. Después de la resolución del complejo de Edipo, el deseo del hombre se focaliza en los objetos sustitutivos de este objeto primario del deseo que es la madre. El problema es que esta teoría no puede aplicarse por igual a hombres y mujeres, según el mismo Freud. A lo largo de su obra, encontramos diversas explicaciones del curso que sigue el deseo femenino en esta maduración psíquica. En sus últimos textos, el psicoanalista renuncia a saber «qué quiere una mujer», cuál es su deseo, y asimila éste al «enigma». Si bien esta localización del deseo femenino en el «continente negro» del conocimiento ha resultado frustrante para las mujeres, al reducir las generalmente a objeto del deseo masculino, la teoría de Freud también puede interpretarse, como hicieron algunas pensadoras feministas, como liberadora, si creemos que el deseo de las mujeres no está siempre dirigido a un objeto sino que es multiforme y proteico.

Por su parte, Lacan introduce un matiz significativo en la teoría freudiana del origen del deseo: la satisfacción de la necesidad no se cumplirá nunca más como la primera vez. En efecto, en esta experiencia primera, el bebé vive la tensión producida por la pulsión con una angustia extrema, porque no sabe que tendrá un fin. La satisfacción (que siempre viene del otro, de la madre, y aquí podemos identificar un sentido más de la expresión lacaniana «el deseo del otro»: el deseo no puede ser colmado más que por el otro) se vive de una manera totalmente inesperada y por lo tanto gratuita, es el placer en estado puro. Pero a partir de la segunda vez en que la tensión aparece, el niño espera la satisfacción, experimentando al mismo tiempo el miedo a no poder revivirla. El placer obtenido será entonces necesariamente diferente, y menor, que el de la primera vez, y estará ligado a una carencia que jamás podrá ser colmada por un objeto real. El objeto del deseo será siempre, pues, un sustituto ineficaz de este deseo primario que no tiene objeto (DOR, 1997, pp. 159-167).

Aquí se encuentra la explicación de uno de los fines más relevantes del deseo, perpetuarse como tal, más que alcanzar la satisfacción. «El deseo es, esencialmente, defensa, conjuración de sí mismo, precaución por no realizarse [...] deseo de encontrarse igual a sí mismo» (SAUVERZAC, 2000, p. 140). No se trata tanto de desear un objeto sino de desear desear; según Lacan, los trovadores lo comprendieron muy bien, al fijar una serie de etapas rituales para aplazar el cumplimiento de su deseo hacia la dama. Este aplazamiento —que el psicoanalista llama «amor interruptus»— aumenta el «placer de desear, es decir, en rigor, el placer de experimentar un displacer» (LACAN, 1986, p. 182). En otras palabras, el deseo es siempre contradictorio, incoherente, puesto que tiende a su satisfacción y a la vez hacia su perpetuación como deseo, y por lo tanto a la insatisfacción.

Freud sitúa el nacimiento del deseo hacia el otro —hacia otra persona— en el narcisismo primario: el niño/a se quiere a sí mismo, primero y antes que nada, un sí mismo que incluye a la madre como no-separada de él; considera a los demás, comenzando por el padre, como rivales en este amor exclusivo, lo cual conduce a una relación celosamente agresiva con cualquier otro sujeto. Además, reconoce su propio deseo, según Lacan (1975a, p. 194), al ver el que los demás (el padre, los hermanos...) experimentan hacia la madre, lo cual crea una tensión agresiva, una rivalidad —y así Freud, a quien influyeron las teorías nietzscheanas, se sitúa en ese linaje de pensadores que asimilan deseo con agresión y muerte. La única resolución del conflicto es la «destrucción del otro», y esto explicaría por qué amor y odio son sentimientos tan cercanos, como expresó Catulo en su famoso «Odio et amo». Es otra explicación de la frase «el deseo del hombre es el deseo del otro», ya que «todo otro es esencialmente aquél que frustra al ser humano, no sólo de su objeto, sino de la forma misma de su deseo» (LACAN, 1975a, p. 200). Para Kristeva (1983, p. 280), sin embargo, esta convivencia del odio y del sentimiento amoroso provendría del miedo inspirado por el otro —incluso por el otro amado— que sienten todos los sujetos, pero sobre todo del terror que causa la posibilidad de una eventual disolución de la propia identidad en el otro, fusión a la que aspira el deseo, como hemos visto.

3.3 Deseo y palabra

Lacan insistió asimismo en la relevancia de otra dimensión del deseo: su relación con el lenguaje. «Es sólo cuando se formula, cuando se nombra ante el otro, que se reconoce el deseo» (LACAN, 1975a, p. 205). El deseo del niño/a se verbaliza al concretarse en una «demanda». Pero con su entrada en el universo del lenguaje, el deseo se introduce también en la cadena de significantes, que remiten cada uno a otro significante, en un proceso infinito que simboliza la diseminación del deseo primario en sus objetos sustitutivos. El deseo nunca puede saciar la necesidad que lo ha impulsado a encarnarse en el lenguaje, lo cual lo conduce a un renacimiento perpetuo, «puesto que siempre está en otro lugar, fundamentalmente, fuera del objeto designado o del significante susceptible de simbolizarlo», internándose así en «el camino de la metonimia» (DOR, 1985, p. 109).

Incapaz de cumplirse en la realidad, el deseo sólo podría realizarse en la palabra. La «demanda» de amor siempre espera una respuesta del otro como prueba de correspondencia; su meta no sería, por lo tanto, el objeto de amor en sí sino un «significante» (SAUVERZAC, 2000, p. 293). Pero a partir del momento en que el deseo se convierte en apelación al otro y entra en el circuito de la palabra, la mediación del lenguaje vuelve esta comunicación un «diálogo de sordos». Entre el yo y el otro se alza «el muro del lenguaje» (DOR, 1985, p. 142). En un juego de palabras, Lacan (1975b, p. 11) llama «amur» [a-mur(o)] el amor que conseguiría saltar este obstáculo o «muro», haciendo comunicar realmente los dos seres implicados o manifestándose mediante signos no lingüísticos sino, por ejemplo, corporales. Describe además este eterno malentendido en un tono irónico:

¿qué se quiere decir cuando se dice a una mujer: «Te deseo»? [...] ¿quiere decir: estoy dispuesto a reconocer a tu ser tantos o más derechos que al mío; a prevenir todas tus necesidades; a pensar en tu satisfacción; Señor que se haga tu voluntad antes que la mía? ¿Es eso lo que quiere decir eso? [...] La otra respuesta es ésta: deseo [...] acostarme contigo. Es mucho más cercano a la verdad, hay que reconocerlo, pero ¿es tan verdad como eso? (LACAN, 1958b, p. 26)

El psicoanalista concluye, no obstante, que el deseo es mucho más complejo que lo que podría dejar a entender este lugar común, sólo apropiado en un «contexto social», pero no en la intimidad del sujeto:

te deseo porque eres el objeto de mi deseo, es decir: eres el común denominador de mis deseos, y dios sabe [...] lo que el deseo mueve consigo. Es algo que en realidad moviliza, orienta en la personalidad mucho más que eso hacia lo cual, según la convención, parece dirigirse su objetivo preciso. (p. 27)

Según Lacan, el deseo no puede, pues, identificarse simplemente con la atracción sexual o «genital» como la llama Freud, que sería un aspecto demasiado limitado del concepto, aunque el más corriente hoy en día. El deseo se sitúa en el «intervalo», la «abertura» de la palabra; el *descubrimiento* freudiano del inconsciente nos ha enseñado que «el sujeto está siempre a distancia de su ser» (LACAN, 1958a, p. 38), es decir, que el dominio y la continuidad del sujeto, así como el conocimiento de sí mismo, se revelan como quimeras o ficciones. Por esta razón, los filósofos, desde Aristóteles, suelen situar el universo del deseo más allá de los límites de esta soberanía, en un ámbito próximo al de la «bestialidad»: «los deseos se presentan más allá del campo propio del hombre, en tanto que éste se identifica a la realidad del amo» (*ibid.*, p. 10). Si el deseo es «la metonimia del ser en el sujeto», según la fórmula voluntariamente oscura de Lacan (p. 38) que podríamos interpretar como una alusión a la capacidad que tendría el deseo de colmar la distancia entre el ser —en su vertiente inconsciente— y el sujeto mediante la metonimia o la sustitución por contigüidad significativa, y si creemos que esta dimensión metonímica es lo propio del discurso poético como afirma el mismo Lacan (p. 26), ello justificaría nuestra elección de textos poéticos o filmicos más que filosóficos o psicoanalíticos para realizar la reflexión sobre el deseo que constituye el presente trabajo de investigación colectivo.

No obstante, el carácter con frecuencia trágico del deseo también está asociado a su vínculo indisoluble con la palabra: todo deseo es «deseo del otro», como hemos dicho y repetido, pero nunca se sabe lo que éste desea. Lacan (1958a, p. 23) transmite esta opacidad del deseo del otro citando la frase «che vuoi?» [¿qué quieres?], de *Le*

diable amoureux de Cazotte. De la pregunta de Freud: «qué quiere una mujer?» hemos pasado a una interrogación sin distinción de género, a una indefinición que sería intrínseca al deseo mismo. Éste se introduce en el «molino de palabras» del lenguaje: «uno de los rasgos menos contestables del amor es que aspira, desde que nace, a decirse tanto como a vivirse» (MIQUEL, 1996, p. 11). O, en palabras de Louise Labé, poeta del amor, «el mayor placer después del amor es hablar de él». La literatura, y más tarde el cine, han hablado abundantemente del amor, en efecto, haciendo de él uno de sus temas principales. Y esto se aplica no solamente a la literatura occidental sino también a la oriental, sobre todo la árabe con sus grandes poemas e historias de amor como la de Leïla y Majnûn, y hasta la japonesa, por ejemplo, con el *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu. Esta escritora inaugura en la Edad Media nipona el género de la novela al mismo tiempo que crea un Don Juan que influyó grandemente la tradición posterior, hasta Marguerite Yourcenar, que se basó en él para su *cuento oriental* «El último amor del príncipe Genghi».

En Occidente, el amor se convierte en el tema literario por excelencia a partir del siglo XII, con el éxito de la leyenda de Tristán e Isolda y también con los trovadores, que tanto han marcado la poesía lírica hasta nuestros días. No obstante, la concepción del amor que presentan estas dos tradiciones literarias es distinta e incluso opuesta: en la leyenda tristaniana, el amor es un sentimiento violento, involuntario (los amantes se enamoran por haber bebido una pócima mágica en algunas versiones —incluida la de Jean Cocteau en su película *L'éternel retour*), contrario a las leyes sociales y religiosas y por supuesto fatal, puesto que implica la muerte de los amantes. En cambio, la *fin'amors* o el amor cortés que triunfa en la misma época es un sentimiento mesurado, codificado, que aplaza su culminación mediante etapas prefijadas y, aunque siempre adúltero, no contraría las reglas sociales porque permanece en secreto. De todos modos, los caminos abiertos por estas dos doctrinas glorifican la fuerza del deseo, como ley principal del comportamiento humano y medida para juzgar a las personas, al margen de toda norma social e incluso moral. Además, son dos concepciones del amor que incluyen la sensualidad, lo carnal, tanto por parte del hombre como de la mujer, especialmente el *Tristán* donde «hay, implícita, una sexualidad femenina que afirma su reinado» (CAZENAVE, 2001, p. 63). La figura de Isolda es muy poderosa, como la de

una bruja o hada que conoce el secreto de los *pharmakon*, ungüentos y hierbas mágicos para curar —o para matar.

Sin embargo, la posteridad de los trovadores evolucionará hacia un pensamiento neoplatónico tamizado por el cristianismo —la versión del platonismo difundida por Marsilio Ficino ejerce una fuerte influencia—, en la que el deseo del hombre hacia la mujer será sublimado como primer paso hacia el amor divino. Ésta se desencarna, se convierte en la Mujer angelical, cada vez más abstracta y menos individualizada, como aquella que sirve de intermediaria entre el hombre y la divinidad, transformándose en un medio de trascendencia para el poeta que anhela la Belleza y la Virtud. Es una concepción de lo femenino que hallamos en los poetas del *dolce stil nuovo*, en Dante y sobre todo en Petrarca, la cual llegará a su apogeo con el romanticismo que se impone en Europa a finales de siglo XVIII y que transfigura a la mujer sea en musa angelical, sea en *femme fatale* que conduce al hombre a la perdición, como reza la famosa frase de la Carmen de Bizet: «Y si te amo... ¡ten cuidado!».

Sin embargo, en esta historia de las representaciones del deseo que acabamos de trazar vertiginosamente, existen otras visiones de la pasión amorosa que escapan a su asimilación con la angustia y, en definitiva, con la muerte. Emmanuel Levinas, citado por J. Derrida (1967, p. 125), define así el deseo como el «movimiento positivo que lleva más allá del menosprecio o del desconocimiento de lo otro, es decir, más allá de la apreciación o de la toma, de la comprensión y del conocimiento del otro». Si todo deseo es «originalmente, un intento de ser reconocido por el otro», según A. JanMohamed (1985, p. 66), este reconocimiento puede ir desde la dominación hasta el respeto. Aquí puede intervenir un deseo «otro», que «reinventa el amor» porque no se basa en la dialéctica de poder en la que uno siempre es superior al otro, sino en el «reconocimiento del uno por el otro», que empieza por un «trabajo de conocimiento intenso y apasionado», como ha descrito Cixous (1975, p. 143). Se trata de «tomar el riesgo del *otro*, de la diferencia, sin sentirse amenazado/a por la existencia de una alteridad, sino alegrándose de aumentarse de desconocido a descubrir, a respetar, a favorecer, a mantener» (*id.*). En este tipo de relación, el otro se conserva «en vida y en diferencia» (p. 145). Luce Irigaray habla así de un deseo que califica de «femenino», lo cual no quiere decir que sería únicamente propio de la mujer, sino que se opone a este deseo de objeto que el mismo Freud asimilaba a la masculinidad. El *otro* deseo, sin embargo, no

es lineal y «mina el objeto-destino de un deseo» (IRIGARAY, 1977, p. 29). Este «deseo del otro» estaría basado, pues, en «una diferencia que no se reconduzca siempre y cada vez al interior de una economía de lo mismo » (*ibid.*, p. 128). Además, de esta noción del deseo se deduce quizás otra concepción del sujeto que no necesita fundamentarse en la soberanía y en la unidad de éste, representados con frecuencia por los límites y el hermetismo de su cuerpo. Es esta visión —no sólo propia de las escritoras y cineastas pero sí quizás más presente en ellas que en las obras canónicas, la mayoría escritas por hombres— la que nos interesa rastrear en los textos analizados en la segunda parte de este volumen, cuyas autoras son mujeres contemporáneas que contrarrestan en su escritura los patrones clásicos del deseo masculino y femenino.

4. RESULTADOS

4.1 Primera parte:

4.1.1 Annalisa Mirizio: “El deseo de las mujeres según parámetros androcéntricos”

4.1.2 Nora Catelli: “¿Se puede representar el deseo?”

4.1.3 Núria Bou: “Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine”

4.1.4 Mercedes Coll: “Imágenes del deseo de las madres. Del melodrama al cine fantástico”

4.2 Segunda parte:

4.2.1 Joana Sabadell-Nieto: “El erotismo de la subjetividad: escritura, mirada y deseo en las *flâneuses* del cambio de siglo”

4.2.2 Virginia Trueba Mira: “El *gesto* del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard”

4.2.3 Helena González Fernández: “Especulaciones sobre el deseo: cuerpos venéreos, disconformes y fragmentados”

4.2.4 Lluïsa Julià: “Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal”

4.1 PRIMERA PARTE

4.1.1 EL DESEO DE LAS MUJERES SEGÚN PARÁMETROS ANDROCÉNTRICOS

ANNALISA MIRIZIO

El deseo de las mujeres como enigma y como misterio

En su ensayo sobre la feminidad, Piera Aulagnier-Spairani –una de las voces más destacadas del psicoanálisis francés– evidencia una peculiar relación entre deseo femenino, misterio y Eros que, arraigada en la tradición literaria occidental, encuentra su más lúcida expresión en *El Banquete* de Platón y, en particular, en la figura de Diótima que, en el texto platónico, pronuncia aquel grandioso discurso que enseña a Sócrates antes, y a los otros hombres reunidos en el banquete después, qué es el amor.

Según Aulagnier-Spairani, contrariamente a lo que se ha podido suponer en algún análisis, la “maestra en amor” de Sócrates es, con mucha probabilidad, un personaje de ficción⁵ que confirma un bien conocido expediente literario de Platón que solía vincular una doctrina importante a la inspiración profética de “una sacerdotisa, un poeta o un sacerdote” (1967, p. 56). Así que el recurso a una mujer para dar voz al amor y al deseo se convierte, según la psicoanalista francesa, en un elemento muy sugerente para analizar el deseo de las mujeres y su atávica vinculación con el Eros, el misterio y el enigma. Escribe Aulagnier-Spairani:

es de la boca de una mujer que surge, para él, la iluminación de la verdad acerca de Eros; así, me parece que esto nos permite, de entrada, hacernos la pregunta de qué es la feminidad: «El enigma sobre el que, nos dice Freud, han

⁵ Las mujeres de la comunidad filosófica de *Diotima* afirman, al contrario, que, «desde 1960, la historiografía filosófica tiende a pensar que Diótima haya existido realmente» (1987, p. 180).

meditado los hombres de todos los tiempos», y frente al que, escribirá Lacan, «no es vano remarcar que el desvelamiento del significante más escondido, que era el de los misterios, estaba reservado a las mujeres». Sin embargo, no olvidemos que los Textos Sagrados, como *El Banquete*, son obra de hombres; son ellos los que han querido reservar a las mujeres el derecho al desvelamiento... Ya ven, creo, dónde quiero llegar: la feminidad es ante todo un asunto de hombres [...]. (1967, p. 56)

Analizados bajo esta perspectiva histórica, la feminidad y sus deseos no sólo se revelarían como «un asunto de hombres», en el sentido de que las palabras y las fórmulas que les conciernen son, por lo menos en los grandes relatos de la cultura occidental, el resultado de complejas elucubraciones (exclusivamente) masculinas, sino que, según sugiere P. Aulagnier-Spairani, en la historia del pensamiento androcéntrico ambos ocuparían, como la divinidad, el lugar del enigma (Freud) y del misterio (Lacan), con el cual se deleita el intelecto varonil para poner a prueba su capacidad de introspección analítica. En efecto, añade la autora, no se puede separar la pregunta que la mujer se hace acerca de su propio enigma, así como la respuesta que ella se da, de lo que se le dice acerca de ello: o sea que la feminidad sólo es aceptable (para el hombre) como misterio; un misterio que tan sólo ella puede desvelar y que, sin embargo, no desvelará para mantener vivo el deseo de él que, a su vez, se alimenta del enigma y de la capciosa contemplación del deseo femenino frente al que “toda interrogación es vana, porque lo irracional como lo sagrado se aceptan pero no se discuten” (1967, pp. 56-57).

También Teresa de Lauretis –en el capítulo de *Alicia ya no* titulado “Desire in Narrative” (1984, pp. 103-157)– coincide en este punto con Aulagnier-Spairani y subraya el carácter de desafío intelectual que el deseo de las mujeres puede haber tenido para Freud a lo largo de su vida profesional; partiendo de la inquietante pregunta que la histérica se hace en su violento proyecto de integración social, “¿qué es una mujer?”, Freud intentó arrojar luz sobre el deseo femenino, aquel “punto oscuro”, aquel enigma, observándolo a través de “el tragaluz, a la vez estrecho e iluminador” (la expresión es de Assoun, 1983, p. 216) que es la experiencia analítica.

Sin embargo, como puntualiza Shoshana Felman en su ensayo “Rereading Femininity” (1981, pp. 19-21), el fracaso de la famosa pregunta freudiana («¿qué quiere una mujer?») era casi inevitable debido a la manera misma en la cual Freud se interrogaba sobre el deseo de la mujer. Para Felman, no sólo la pregunta de Freud era sin duda tendenciosa, por no decir capciosa, sino que el mismo Freud había explicitado el sentido último de sus interrogaciones, comentando al principio de su lección sobre la feminidad (1932, pp. 3164-3178):

Sobre el problema de la feminidad han meditado los hombres en todos los tiempos [...] Tampoco vosotros, los que me oís, os habréis excluido de tales cavilaciones. Los hombres, pues las mujeres sois vosotras mismas tal enigma. (1932, pp. 3164-3165)

En esta estructura, afirma Felman, las mujeres aparecen como objetos de deseo y, más en general, como objetos en cuestión. Ellas son el enigma y por lo tanto no pueden enunciarlo, ni solucionarlo; ni pueden ser los sujetos hablantes de aquel saber o de aquella ciencia a la cual se dirige la pregunta. La manera freudiana de interrogar el enigma del deseo femenino, según Felman, excluye paradójicamente a las mujeres de la cuestión misma y descarta *a priori* toda posibilidad de que ellas puedan proporcionar una respuesta “adecuada”, o sea, una respuesta que, como puntualiza Aulagnier-Spairani, sea “aceptable” para los hombres.

P. Aulagnier-Spairani, T. de Lauretis y S. Felman parecen así concordar en que la pregunta de Freud estaba dirigida a los hombres, en el sentido que no iba planteada a las mujeres que tienen que seguir siendo “el enigma”, y su respuesta era para los hombres y debía volver a los hombres. En efecto, como apunta T. de Lauretis, la pregunta que se esconde detrás del interrogante freudiano es, en realidad, “¿qué es la feminidad para los hombres?” (1984, p. 111).

El enigma necesario

Sin embargo, como puntualiza Aulagnier-Spairani, además de enigma, el deseo de las mujeres se inscribe en la literatura “sagrada” occidental, la literatura que ha plasmado la historia de nuestra civilización, como lugar del misterio, del Eros, de lo irracional que, como recuerda la autora, “se aceptan pero no se discuten”.

El deseo de las mujeres representaría, entonces, como el Dios de Spinoza, una suerte de límite del humano entender el mundo, el punto en el cual la comprensión falla, la causa insondable de todo lo que no puede ser comprendido y explicado a través de una dilucidación clara. No obstante, como ya advertía el mismo Spinoza, Dios posee una función de relleno de las fisuras que amenazan las estructuras de nuestro saber porque convierte la negatividad de la falta en la positividad de la presencia divina. Al contrario, el deseo de las mujeres –que no por casualidad protagonizaron la que se suele denominar teología negativa⁶, o mística religiosa– ocuparía el lugar de límite en negativo de la comprensión humana, misterio perturbador, que atrae y repugna, misterio de un Eros que siempre arrastra consigo su carga mortífera.

El psicoanalista Serge André señala, en efecto, que si bien Freud no dejó de denunciar “el lado misterioso, irracional, incluso peligroso de la feminidad”, tampoco dejó de “mantenerla en su estado de enigma y de oscuridad” (1995, p. 200). También T. de Lauretis apunta a que, tal vez, no sea simple coincidencia que la palabra “enigma” aparezca a lo largo de toda la investigación psicoanalítica sobre la sexualidad femenina, desde la anamnesis de “El caso Dora” hasta la lección póstuma sobre “La feminidad” (1997, p. 32). En efecto, si a través de su goce “inefable”, como lo definirá Lacan, la mujer muestra al hombre el agujero negro de su conocimiento⁷, la definición de la feminidad como enigma sutura la fisura que este goce abre en el pensamiento masculino, rellena con una definición positiva el vacío perturbador del desconocimiento y reconduce, una vez más, el *logos* masculino a su beata plenitud.

Esta definición del deseo femenino como enigma ha permitido, además, según P. Aulagnier-Spairani, que los hombres reservaran para las mujeres “el privilegio” de los

⁶ A diferencia de la teología positiva estructurada alrededor del Dios revelado, la teología negativa no afirma nada sobre Dios, más bien niega la posibilidad de la afirmación.

⁷ Wladimir Perrier y François Granoff, en su artículo «Le problème de la perversion chez la femme et les idéaux féminins» (1979, pp. 23-43), analizan cómo el surgir del placer de la mujer produce siempre un cierto turbamiento y sorpresa en los hombres.

desvelamientos difíciles e inaceptables para ellos. Como Edipo, escribe la autora, ellos prefieren “protegerse los ojos para no ver” (1967, p. 57), mientras es Yocasta quien da voz a lo inadmisibile cuando le explica: “Tú ante las bodas con tu madre no sientas temor. Muchos ya entre los mortales han compartido el lecho con su madre también en sueños” (Sófocles, vv. 979-981).

Como observaba sarcásticamente V. Woolf, si las mujeres sólo hubieran existido en las obras escritas por los hombres, serían unos seres heroicos y mezquinos, espléndidos y sórdidos, infinitamente hermosos y horribles a más no poder (1929, p. 49). Por ejemplo, sólo para mencionar un caso entre miles, la verdadera protagonista de la tragedia de Shakespeare *Macbeth*, es Lady Macbeth. Es ella quien, tras conocer la profecía de las tres brujas (¡tres mujeres!), se convierte en una lúcida estratega, mientras su esposo, fiel y leal súbdito de su señor, se limita a escuchar, petrificado e incrédulo, las aterradoras artimañas políticas de su mujer. Es Lady Macbeth, nos cuenta Shakespeare, la que tiene suficiente coraje como para verterlo en los oídos del marido (“I may pour my spirits in thine ear” I, 5, 23); es ella quien insiste para que Macbeth, modelo de virtud y honradez, se convierta en el despiadado protagonista de su proyecto sangriento. Sin embargo, los deseos que ella reafirma, estos deseos cruentos, aberrantes y llenos de una codicia muy masculina, poco tienen que ver con su vida y mucho con la del mismo Macbeth. No sería ella la más beneficiada en caso de victoria; no obstante, mientras Macbeth parece «protegerse los ojos» frente a su sino, incumbirá a su esposa dar voz a los secretos más ambiciosos de su alma.

Este proceso que señalaba Aulagnier-Spairani, y que es evidente en la tragedia de Shakespeare, no se aleja mucho de lo que Freud explicaba en las “Consideraciones Suplementarias” de *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) donde, retomando el mito del parricidio primitivo analizado en *Tótem y tabú* (1913a), puntualizaba que, si bien las mujeres no habían participado en ello, habían sido culpadas de los hechos:

La elaboración poética de las realidades [...] transformó probablemente a la mujer, que no había sido sino el premio de la lucha y la razón del asesinato, en instigadora y cómplice activa del mismo. (1921, pp. 2604-2605)

Sin embargo, como puntualizaba la misma Virginia Woolf, las Lady Macbeth, como las Clitemnestras, las Medeas u otros «monstruos» creados por la imaginación masculina, «por mucho que diviertan la imaginación, carecen de existencia real» (1929, p. 50). En la realidad, el papel de la mujer se reduce a una puesta en escena del misterio, que, recuerda Aulagnier-Spairani, es el precio que el filósofo exige a la feminidad en su juego perverso; un juego en el cual él sólo puede revelar su fascinación hacia aquella “extranjera” que es toda mujer para él “en nombre de un Saber acerca de la Verdad” (1967, p. 57). Y, para que el juego siga, ella está fatalmente condenada a reafirmar su misterio, a ser la roca inexpugnable contra la cual se estrellarán las preguntas y las teorizaciones del hombre, mientras él, por su parte, encontrará en este fracaso interpretativo una deliciosa confirmación de su imagen de la mujer como misterio y enigma, porque como escribía G. Bataille, «al fin y al cabo, la oscuridad impenetrable es la virtud elemental de todo enigma» (1961, p. 64).

Un misterio muy poco misterioso

Es sin duda cierto que, como señala P. Calefato (1982, p. 169), se podría aceptar la definición freudiana del deseo de la mujer como enigma, entendiendo, sin embargo, esta palabra en su sentido originario, o sea, como desafío y a la vez desfase entre el objeto del pensamiento y el sonido de la palabra. El deseo de la mujer sería entonces esto: un desajuste entre el discurso codificado y el ser otro de lo femenino.

Sin embargo, esta alteridad del ser femenino no ha encontrado fácilmente espacio, no sólo en el discurso androcéntrico, sino tampoco en los interrogantes que las mujeres se podían formular acerca de su propio deseo. En efecto, la patología del deseo femenino consistiría, según Aulagnier-Spairani, en esta imposibilidad, en la que las mujeres se encuentran a menudo, de colocarse en el centro de sus propios deseos. En el juego de seducción vigente en un sistema cultural androcéntrico, tanto el hombre como la mujer se interrogan inevitablemente sobre su deseo pero en términos muy distintos. Mientras la pregunta del hombre está dirigida, autónoma y libremente, tanto a investigar el objeto de su deseo de conocimiento como a sondear su más profunda intimidad, el interrogante de la mujer sólo puede intentar adivinar el disfraz con el cual ella debe envolverse:

«¿Qué desea ella?... ¿Qué deseo yo»; es en estos términos que se planteará para él la cuestión de la feminidad.«¿Cómo quiere él que yo desee?»; esto es lo que, como reflejo, responderá la mujer. (Aulagnier-Spairani, 1967, p. 57)

A qué se debe esta preocupación de las mujeres respecto al supuesto deseo del otro ha sido uno de los temas más tratados tanto por la comunidad psicoanalítica como por el movimiento feminista. Sin pretender resumir aquí el extenso trabajo de ambas corrientes del pensamiento contemporáneo, nos limitaremos a subrayar la sugerencia de Aulagnier-Spairani según la cual las mujeres sí se plantean la cuestión de su enigma, e intentan dar respuestas a sus propias preguntas; sin embargo, estas verdades parciales, fragmentarias que las mujeres pueden descubrir individualmente acaban aplastadas bajo el peso de una tradición cultural androcéntrica que les exige mantener su deseo bajo la insignia del enigma, dado que “la verdad sobre la feminidad puede ser aceptada sólo si ésta permanece como misterio” (1967, p. 57)⁸.

Así que si en *Les mots et les choses* (1966, p. 386) Foucault puede definir el deseo como “aquello que queda siempre *impensado* en el corazón del pensamiento” – subrayando la deuda intelectual que ligaba su pensamiento al psicoanálisis lacaniano (cf. Braidotti 1991, p. 38)– es porque inscribe su reflexión en el espacio dejado abierto por el final de la concepción racionalista del sujeto de la filosofía occidental cuyo protagonista, como ha demostrado Luce Irigaray (1974), es el Hombre, ser sexuado en masculino y estructurado alrededor del orden de lo Mismo.

Para este sujeto la pregunta que planteaba Aulagnier-Spairani, “¿cómo tengo que desear?”, todavía no tiene respuesta en la tradición cultural occidental, un abismo del yo en el cual el sujeto varón ha evitado, durante siglos, dejar caer su mirada. Silvia Tubert precisa, a este propósito, que el hecho de que Freud se planteara la cuestión de “¿Qué quiere la mujer?” no supone en absoluto que ya esté respondida la pregunta “¿Qué quiere el hombre?” (1988, pp. 206-207).

⁸ Como señala Silvia Elena Tendlarz, todo esto se podría resumir en un diálogo “caricaturesco” en el cual al hombre pregunta: “¿Qué quiere una mujer?” y la mujer responde perpleja “¿Qué quiere una mujer?” (2002, p. 14).

Sin embargo, no se puede olvidar que este desconocimiento, esta imagen de deseo como impensado, durante siglos, ha sido negada a las mujeres, que ciertamente no sabían lo que querían, pero sí sabían que debían moldear sus deseos sobre los modelos inscritos en el saber de los Padres. Será sólo gracias a una reciente (y afortunadamente irreversible) conquista del movimiento feminista que se pondrá en tela de juicio aquel simbólico en el cual se encuentra codificada, entre otras, la representación del deseo de las mujeres como enigma y como misterio. A este simbólico androcéntrico, el feminismo y, en particular, el pensamiento de la diferencia sexual italiano, han opuesto un simbólico de las mujeres donde el deseo deja de ser objeto de observación para erigirse en sujeto de acción.

El deseo de las mujeres como Eros

Debido a que las mujeres han sido, como puntualizaba Virginia Woolf, “el animal más discutido del universo” (1929, p. 31), si para los hombres puede ser cierto que, frente a la irrupción del deseo el juego de espejo entre el yo y su propia imagen resulta irreparablemente alterado porque el sujeto descubre en el deseo una imagen de sí que ignoraba y de la cual parece no saber nada, para las mujeres, crucialmente, esta ventajosa posibilidad de no reconocerse no existe. Cuando una mujer vive su deseo (re)conoce de inmediato su imagen porque ésta es tan común como la imagen doméstica del género femenino: es la imagen de la mujer que, por naturaleza, es pasión, deseo, irracionalidad, es la mujer que delira presa de sus deseos presente en gran parte de la tradición literaria occidental (cf. Cavarero 1995, pp. 279-282).

En efecto, aquel saber sobre el deseo de las mujeres que, como destacaba P. Aulagnier-Spairani, los hombres han colocado sobre los labios de sus heroínas de ficción ha dado vida a un singular *speculum* que, como todos los *specula* de la tradición literaria cristiana, funciona para las mujeres como fuente inagotable de modelos a imitar a la vez que contribuye a crear en ellas una suerte de «falsa conciencia» de su deseo, o sea una conciencia separada de la praxis y una praxis separada de la conciencia -según la definición de Ferruccio Rossi-Landi (1968, p. 138). Así que, en este marco social, cualquier deseo que no pertenezca a los modelos normativos se convierte en un deseo

disidente, en un deseo revolucionario, en el sentido que daba a esta palabra el mismo Rossi-Landi:

Es revolucionaria la acción que tiende a reunir conciencia y praxis; es conservadora la acción que de algún modo obstaculiza esta unión. (1968, p. 152)

Por ello, como puntualizó, con gran sutileza, Virginia Woolf, más que en las grandiosas hazañas de las heroínas de la tragedia griega o de la tradición literaria romántica, el rastro del deseo femenino habría que buscarlo en las historias de las brujas, de las mujeres poseídas por los demonios, o de las “sabias mujeres que vendían hierbas”, en todas las “mudas Jane Austen”, en todas las Emily Brontë que se “machacaron los sesos en los páramos” o “anduvieron haciendo muecas por las carreteras” (Woolf, 1929, p. 55), enloquecidas por la tortura en que su deseo las hacía vivir. Porque, como afirma Hélène Cixous (1975b, p. 118), en aquella historia de la cual todavía no se puede decir “sólo es una historia”, la mujer o “es pasiva; o no existe”.

Aunque sea abundantemente conocido el discurso androcéntrico que sitúa a la mujer del lado del deseo, de lo irracional, y que exige al hombre ocupar el lugar de la razón proporcionando a los dos sexos sendas identidades en este juego bipolar, vale la pena subrayar dos factores: en primer lugar, la rigidez absoluta de esta repartición genérica que no admite excepción alguna, hasta el punto de que, como recuerda no sin ironía R. Barthes, un hombre que sufre por amor “es milagrosamente feminizado” (1977, p. 20); en segundo lugar cabe recordar que, en realidad, las identidades de género que la tradición ha brindado a las mujeres son por lo menos dos: las podríamos llamar la identidad de “la mujer-madre” y la de “la mujer-pasión”, siguiendo a Adriana Cavarero (1995, p. 281); pero también las podríamos llamar la de la “mujer-María” y “la mujer-Eva” (si quisiésemos recurrir a la terminología judeocristiana) o la de la *femme-fragile* o *femme-fleur* y la de la *femme-fatale* (si eligiésemos utilizar el binomio que triunfa en la literatura *fin de siècle*). En realidad, poco importa, dado que todas estas diadas (como muchas otras que abundan en nuestro patrimonio cultural) presentan, como es evidente, un primer término que sintetiza el modelo inocuo, doméstico, “domesticado” o por lo menos “domesticable” de mujer, y un segundo que reenvía, no de forma menos tópica, a

la imagen de la mujer que sale violentamente de su rol de hija, esposa y madre para abandonarse a su deseo.

Franca Ongaro Basaglia, en 1972, ponía de relieve cómo la cultura actúa sobre el sujeto mujer en una doble y contradictoria dirección: exaltando, por un lado, el aspecto sexual de la vida de las mujeres e impidiendo, por otro lado, que su vida sexual sea verdaderamente suya. En efecto, mientras se enfatiza en exceso la capacidad de seducción de las mujeres, como si ésta fuera su única cualidad, se exige que sus potencialidades sexuales no vayan más allá de las exigencias del hombre y de la maternidad. Así que una mujer que se niega a limitar la propia sexualidad a estos ámbitos es una mujer incapaz de controlarse y, por tanto, una mujer perversa, lujuriosa, socialmente peligrosa (1972, pp. XX-XXI).

O, shame, where is thy blush?

Figura ejemplar de este abandono perverso al propio deseo es otra mujer de la trágica ficción shakespeariana: Gertrudis, madre de Hamlet, cuya imperdonable culpa es, en efecto, haber cambiado su rol de mujer fiel y madre amorosa por el de mujer que ha cedido a sus deseos pasionales. La fragilidad de la cual Hamlet la acusa (“Frailty, thy name is woman”, Acto I, 2) es aquella misma *infirmitas* que según el filósofo Pedro Abelardo caracterizaba sin remedio al sexo femenino. Y en efecto, en la economía dramática de la obra, el combate entre Hamlet y Gertrudis no es sólo la puesta en escena de la atávica lucha entre la Razón y la Pasión, el Bien y el Mal, sino que es también, y sobre todo, una grandiosa representación de la derrota de la Virtud frente a la Lujuria (las dos máscaras de la tradición teatral medieval) en el cuerpo de una mujer. Y no es cosa de poco valor, si consideramos con Isabel Morant Deusa que “cuando la literatura o el arte presentan a la mujer, la virtud es un requerimiento siempre presente” (1997, p. 145).

Frente a la inmovilidad de la Virtud, Sumo Bien que se basta a sí mismo, Gertrudis ha elegido la motilidad voraz de la Lujuria, que es fuerza en movimiento, apetito incapaz de saciarse. Y que de lujuria se trate y no de amor, está para Hamlet inscrito en la misma carne arrugada del cuerpo de su madre: “No lo llames amor -le recuerda rabioso-, pues a tu edad/ el ardor de la sangre está amansado/ y se somete al

juicio» (III, 4, 68-69). El amor, única pasión tolerada en las mujeres, única posibilidad que la sociedad ofrece a las mujeres para vivir su deseo, está estrechamente vinculado a la edad; con el pasar del tiempo, las mujeres “se alejan de la pasión y se inclinan al amor ordenado de la vida conyugal” y “la mujer amante pasa a ser una mujer casta y contenida” (Morant, 1997, pp. 155-156). Al contrario, Gertrudis parece haber recuperado su erotismo en sus segundas nupcias.

Como bien ilustra Marcelle Marini (1986, pp. 112-116) si, como sostiene Lacan en el seminario “Le désir et son interprétation”, Hamlet es la tragedia del deseo imposible de existir como deseo, salvo como deseo muerto o deseo de muerte, Gertrudis es sin duda la madre mujer que, contra lo establecido por toda norma social, se atreve a desear. Su imperdonable culpa es gozar sin remordimientos de su cuerpo: “en la náusea y el sudor de una cama pringosa,/ cociéndose en el vicio y la inmundicia/ entre arrullos y ternezas” (III, 4, 91-92) si se quiere decirlo con las duras palabras de Hamlet. Ella pretende aunar en sí lo que para Hamlet es inconciliable: ser esposa, madre y, a al vez, mujer sensual (“Eres la reina, esposa del hermano de tu esposo y, ojalá no lo fueras, eres mi madre”, II, 4, 15). Para ella las razones que Hamlet propone para justificar el sacrificio de su goce son nulas porque no reconoce, ni se reconoce, en los valores que él le intenta imponer. Además, como indica Anabel Salafia:

lo que él [Hamlet] trata de hacer es [...] una apelación desde la reivindicación a una ley que, en definitiva, es justamente, la ley del padre, la ley que está sostenida por la idealización del padre, la ley que da vigencia al falo. (1991, p. 57)

Sin embargo, frente a Hamlet, que intenta refirmar la necesidad (¿moral?, ¿social?) de mantenerse del lado de la Virtud, Gertrudis opone la obstinada indiferencia moral propia de la Lujuria -“¡Ah, vergüenza! ¿Y tu rubor?” (II, 4, 81), pregunta indignado Hamlet. Y es a esta misma indiferencia a la que, como señala Nadia Fusini, alude el rey Hamlet cuando, hablando con su hijo de la “caída” en desgracia de la reina, recurre a la figura aristotélica-tomístico-tolemaica del Bien que sucumbe frente a la potencia motriz de la Lujuria. Gracias a su “superior motilidad”, su “imperialista, voraz

vocación expansionista”, la Lujuria encuentra una presa fácil sobre todo en las mujeres (Fusini 1995, p. 119); ellas, consideradas fisiológicamente más débiles que los hombres, y sustancialmente impotentes frente a su propia naturaleza, quedan fatalmente sujetas a sus pasiones y son, por tanto, incapaces de las mismas virtudes éticas que el Bien exige a los hombres.

A Gertrudis, Shakespeare opone Ofelia, víctima de una maldición que el deseo “voraz” y “devorador” de Gertrudis arroja sobre ella, mártir del horror a la feminidad que la madre que desea despierta en Hamlet. Ofelia encarnaría, según M. Marini (1986, p. 117), “el drama del objeto femenino apresado en las redes del deseo masculino”, la mujer como objeto de intercambio entre hombres, que representa para ellos el símbolo fálico, ella que como dirá Lacan “*lo es sin tenerlo*” cuando el hombre “*no lo es sin tenerlo*”. Lacan, en efecto, definirá a Ofelia como el objeto *a*, causa del deseo del hombre y, a la vez, emblema del falo que circula entre hombres. Jean-François de Sauverzac (2000) señala, a este propósito, que en la lectura que Lacan hace de *Hamlet*, es el personaje de Ofelia el que permite a Lacan afirmar que “una mujer es el falo para un hombre”; ella encarna, para Lacan, “la identificación de la amada con el falo” (Sauverzac, 2000, p. 139), como su mismo nombre parece indicar: “Ofelia puede leerse como: Oh Falo” (*ibid.*). Ofelia es, por ello, la mujer “domesticable” sobre la cual se reafirma el deseo de potencia de Hamlet, es la mujer que Hamlet necesita (y puede) aplastar para exorcizar “una amenaza de castración cuyas cicatrices siempre le quedarán”, según P. Aulagnier-Spirani (1967, p. 60). Además Ofelia, despertando en Hamlet el amor, “se acerca al lugar prohibido que tenía la madre, aquella cuya falta puede siempre reducir a la nada su papel deseante” (Aulagnier-Spirani, 1967, p. 60). Por ello, Hamlet necesitará encerrarla, comprimirla en el estereotipo de la mujer lasciva (“Sé muy bien lo de vuestros afeites. Dios os da una cara y vosotras os hacéis otra. Andáis a saltitos o pausado... hacéis pasar por inocencia vuestros contoneos”, III, 1, 142-147). Ofelia es el objeto siempre al alcance de sus emociones pulsionales, justamente objeto *a*, “refugio ilusorio contra la angustia de la castración; pero, aunque ilusorio –como bien precisa P. Aulagnier-Spirani–, sigue siendo un refugio” (1967, p. 61).

Como pone de relieve la pareja Gertrudis-Ofelia, para la mujer se trata simplemente del pasaje de una identidad que la historia regala al sexo femenino a la

otra. Y en ambos casos se trata de encarnar un deseo masculino, que es, en el caso de la mujer-madre, un deseo de cuidado y orden doméstico y, en el caso de la mujer-pasión, la asunción sobre sí del fantasma de los rituales transgresores del varón, que acaba siendo, una vez más, el único sujeto de deseo. De modo que el “enigma de la feminidad”, lejos de resolverse en un reconocimiento de las infinitas diferencias que existen entre las mujeres y dentro de una misma mujer con una consiguiente puesta en crisis de la figura arquetípica de la Mujer, se traduce, gracias a estos dos iconos *passep-partout*, en una cómoda y manejable simplificación. En efecto, como señala S. Tubert, será Freud quien planteará desde la perspectiva de la cultura “un problema nada sencillo por cierto: cómo articular la singularidad del sujeto deseante con la exigencia de universalización de la ética” (1988, p. 166).

La vagina infinita y el monstruo femenino

Nike Wagner (1982, p. 133) puntualiza que lo intolerable de la mujer es justamente su ambigüedad: criatura sexual y a la vez madre, ella simboliza, en efecto, la posibilidad de conciliar lo irreconciliable; en ella converge lo que es sumamente deseable con lo que está rigurosamente prohibido; es esto, según N. Wagner, lo que suscita en los hombres aquella confusión que ha originado, en el pensamiento androcéntrico, una animada galería de parejas femeninas que se pueden resumir en la pareja lo mismo/lo otro. Donde el otro es, como explica Hélène Cixous, una necesidad del pensamiento falocéntrico hasta el punto de poder decir, con ella, que “si el otro no existiera, lo inventaríamos”. Porque el otro no es sólo lo que amenaza “mi-bien (entendiendo siempre por bien sólo lo que es bueno para mí)”, sino que es que también lo que está ahí para ser “retomado” y “destruido en cuanto otro” (1975b, p. 130).

Para exorcizar un peligro desconocido es necesario definirlo simulando así un conocimiento confortador: “Nos defendemos del mundo mediante nuestros conceptos” escribió Otto Weininger (1903, p. 21), un hombre que tuvo, sin duda, mucho miedo del sexo y que acuñó la tremenda expresión de “cultura del coito” (1903, p. 329) para indicar su desprecio hacia aquella civilización que había permitido la compenetración del principio masculino con el principio femenino y que, según la delirante cosmografía que Weininger dibuja en *Sexo y Carácter*, había determinado el declive del hombre por

obra de la mujer, culpable, como las “vaginas infinitas” de memoria felliniana, de atraerlo a sus vórtices sexuales y de hacerle perder así sus caracteres viriles: espíritu, conciencia, voluntad, ética, lógica, genialidad, trascendencia.

Por su parte, el hombre se mantiene, como recuerda Silvia Vegetti Finzi, en el lugar donde le había colocado Aristóteles, al abrigo de las turbulencias del deseo:

En cuanto el deseo expresa la falta, no puede más que habitar el cuerpo femenino, incompleto e insuficiente por definición. El hombre, por su parte, no tiene nada que desear porque la sola pasión del sabio es el ser y si no siente deseos es porque ellos están desde siempre realizados (o extintos) en el egocentrismo estático del autogoce. (Vegetti Finzi, 1990, p. 140)

Como bien sintetiza Lea Melandri, el hombre ha localizado en la mujer “el modelo de toda felicidad” pero también el peligro de una reabsorción, una tremenda vuelta a lo inorgánico; no es por casualidad que “rechazo de la feminidad” y “pulsión de muerte” son las dos “rocas básicas”, los dos “enigmas” contra los cuales se enfrenta Freud (2001, p. 10).

En efecto, aunque diametralmente opuestas, estas identidades femeninas representan una forma de superar forzosamente la misma perplejidad, la misma inquietud frente a la amenaza del Eros femenino: el primero borra en el sujeto femenino todo rastro de deseo y sexualidad, le otorga espiritualidad y pureza liberando así al hombre de sus temores sexuales, salvándole de los tormentos del deseo y abriéndole el camino hacia la inocencia, el Yo superior, el ser espiritual; el segundo impregna a la mujer de una carga erótica y carnal abrumadora, la transforma en una figura devastadora. Es el fantasma de un deseo femenino transgresor por su “omnipotencia narcisista o su promiscuidad incestuosas”, como recuerda Silvia Vegetti Finzi (1990, p. 141). En ambos casos el resultado es una criatura abstracta y deshumanizada, como lo era la misma Medusa de Freud, con su monstruosa cabellera de serpientes y su mirada que petrifica al hombre a la manera de un reptil antes de envenenar a su presa.

Como explica Pilar Pedraza (1991), el monstruo femenino es, al mismo tiempo, un enigma y una pesadilla, puesto que resulta de la fusión de la mujer y la bestia y condensa simultáneamente los pares antitéticos de humanidad y bestialidad, protección y destrucción, amor y muerte, idealización y horror. El carácter siniestro de estos monstruos también se debe, como explica Silvia Tubert, a que ellos integran “representaciones de lo femenino que habitualmente se encarnan en series de figuras contrapuestas: por un lado, la mujer fatal, la bruja y la amazona; por otro, la madre, la virgen y la amada ideal” (2001, p. 211).

Marie-José Lemarchand Malandain (1998) precisa a este propósito que la figura de Medusa con su mirada fascinadora es una de las tantas figuras de la angustia viril que ilustra perfectamente el proceso de *philocaptio* femenina descrito por numerosos tratados eclesiásticos, y no sólo eclesiásticos; como explica la autora «por medio de la ‘philocaptio’ o embrujamiento, es decir, por arte de magia, la mujer capta y apresa al hombre, lo inutiliza, lo deja sumido en la ‘*aegritudo amoris*’, o vulgo, locura» (1998, p. 19). Además, precisa la autora, estos maleficios no sólo llevan «a la enfermedad física, la impotencia y la locura masculina, sino a la condena del alma, según el esquema de la tentación bíblica» (*ibid.*). Como en el caso de Eva, la mujer “medianera” es mucho más eficaz que el mismo demonio para apartar al hombre de lo divino. Y lo es gracias a su magia amorosa, siempre vinculada a un pacto con el diablo (*ibid.*).

Sin embargo, ya Cristina de Pizán en *La cité des Dames* (1405) había leído el poder de petrificar de Medusa tan sólo como una metáfora de la fascinación que ella ejercía sobre los hombres. Para la autora, que intenta rescatar a las mujeres de las infamias a las cuales las había condenado la literatura misógina, Medusa es, en efecto, una *femme fatale*, o sea una mujer que, como Helena y Polixena, fue víctima de su propia belleza:

según los viejos mitos su belleza era tan sobrenatural, con su larguísima cabellera de rizos como sierpes de oro y sobre todo su chispeante y hechizadora mirada, que fascinaba a cuantos mortales tuvieran la audacia de mirarla, de ahí la leyenda que cuenta cómo les echaba suertes y los dejaba convertidos en piedra. (1405, pp. 193-194)

En realidad, como señalará Hélène Cixous (1975a) en su texto más conocido (“Le rire de la Méduse”), el misterio terrorífico de Medusa, misterio de la alteridad que escapa al orden, emblema del otro que necesita ser reducido a lo espantoso para no ser visto, figura de la feminidad asociada a la muerte y la damnación, se disuelve mirándola de frente: sólo así se puede descubrir que Medusa “no es mortal”, sino que “es hermosa y ríe” (1975a, p. 47).

El deseo de las mujeres como amor

Adriana Cavarero sostiene que, debido a la estereotipización de los modelos de conducta femenina,

[s]ea cuando está tranquila en casa desempeñando su papel, sea cuando delira presa de la pasión, una mujer sabe lo que es o, por lo menos, debería saberlo. (1995, p. 281)

Sin embargo ¿qué significa que “la mujer sabe” de su deseo? ¿De dónde proviene este saber? y ¿cómo se inscribe en el cuerpo y en el inconsciente de cada mujer?

Si nos referimos a la “historia de la diferencia” tal como se encuentra relatada en el conocimiento establecido, a las imágenes de lo femenino elaboradas durante siglos por una cultura androcéntrica, entonces, podemos decir con A. Cavarero que “este saber existe y posee la fuerza del orden simbólico que sustenta estas imágenes y las transmite” (1995, p. 281). No sólo porque, como ha demostrado Ferruccio Rossi-Landi (1968), a este saber remiten, en efecto, la realidad colectiva y el imaginario social donde se encuentran codificadas, entre otras, también las “figuras de la miseria femenina” que las mujeres reproducirán en el proceso de construcción de su propia subjetividad, su propia sexualidad y en su relación con el propio deseo; sino también porque como señala R. Barthes, los estereotipos, a pesar de ser el ejemplo más evidente de “la necrosis del lenguaje”, ejercen una poderosa y peligrosa fascinación, puesto que:

“hablar por estereotipos” es colocarse del lado de la “fuerza” del lenguaje (1984, p. 353).

Se trata de una forma de oportunismo casi inevitable para todo sujeto débil que, entre el riesgo de desafiar el discurso del Otro, de sacudirlo situándose en un estado permanente de “pre-análisis”, por utilizar las palabras de Barthes, elige situarse en el lado de lo que parece ya afirmado, comprobado, seguro.

Este factor de fascinación podría ser una de las razones por las cuales el comportamiento de las mujeres coincide, a menudo, con aquellas fórmulas de la feminidad acuñadas por los hombres de las cuales hablaba Aulagnier-Spairani. Estos modelos, aunque impuestos, están tan arraigados en las mujeres como para hacerles creer que es posible pasarse la vida intentando coincidir con el más elogiado de los dos modelos identitarios (el de la mujer sin sombra de agresividad sexual, indefenso objeto del amor y la veneración masculina) y huyendo de toda posible identificación con el modelo vampírico de la mujer-pasión, “sin percibir otra cosa que este tejido de imágenes recibidas” (R. Rossanda, 1990, p. 33).

Incluso cuando la escucha de aquel lenguaje del todo material que es el lenguaje del cuerpo inflige un aplastante desmentido a los deseos genéricos normativos, como es por ejemplo el caso del deseo entendido como pura pasión erótica, las mujeres se esfuerzan –según sostiene P. Aulagnier-Spairani– en reconducir su conducta, por lo menos formalmente, a la modalidad de deseo más digna para su sexo, o sea el amor:

[La mujer] se declarará siempre partidaria del amor único, de la Fidelidad. En un intento de negar la posibilidad del deseo puro, el amor siempre le servirá de coartada (“Deseo porque me aman”, éste será su lema). (1967, p. 61)

De la misma forma, según Michi Staderini (1998), las novelas rosa -que como precisa la autora, por su contenido reaccionario podrían estar escritas por hombres, pero son un producto de las mujeres para las mujeres (1998, p. 110)- constituyen una suerte de pornografía de las mujeres, entendiendo este término en su sentido más simple, o sea algo que provoca excitación sexual. En las novelas rosa, según Staderini, el sexo está

tan alejado de la realidad que se recrea la atmósfera necesaria a las mujeres para llegar a la satisfacción sexual; además, paradójicamente, las mujeres que protagonizan estas novelas pueden investigar todas las posibles variantes de sus emociones y vivir todos sus deseos eróticos sin perder nunca su dignidad.

Esto no significa que en la realidad la mujer no pueda asumir sobre sí el modelo de perversión que los hombres han querido predestinarle; al contrario, como señala Aulagnier-Spairani, en el intento de despertar la pasión en un hombre, las mujeres no dudan en ocupar el lugar de la mujer perversa y apasionada; sin embargo, el precio que pagan por entrar en este lugar simbólico es altísimo y consiste en absorber en sí la carga mortífera que este modelo acarrea (1967, p. 62).

Es cierto que reconstruir en sí misma las formas de lo femenino que los hombres han construido durante siglos en base a sus sueños y sus deseos, esforzarse en adaptar estas formas a la propia vida a sabiendas de que serán “molestas como un vestido estrecho” (Melandri 2001, p. 27), no es en absoluto un saber específico femenino, como señala Rossana Rossanda (1990, p. 35); sin embargo, sí es también un saber de las mujeres, un saber que las mujeres conocen demasiado bien, y que es el saber común.

[Cómo sobrevivir al enigma: la mascarada](#)

En su famoso ensayo “Womanliness as a Masquerade”, Joan Rivière (1929), intentó demostrar que este conjunto de normas y preceptos acerca de la mujer que se suele llamar “la feminidad” puede ser asumida y llevada por las mujeres como una máscara. En particular, Rivière sostenía que la asunción del modelo de feminidad normativo por parte de las mujeres, el hacerse pasar por mujer, o adornarse con esta apariencia, podía ser en realidad el resultado de un deseo oculto de ocupar una posición masculina o de “aspirar a una cierta masculinidad” (1929, p. 35).

Frente al temor de un castigo social por haber usurpado parte del espacio social masculino -consecuencia según Rivière sólo temida, aunque históricamente muy probable- la mujer puede ponerse una máscara de feminidad, disfrazarse de mujer “castrada”, para apartar así su ansiedad: exactamente como un ladrón que da la vuelta a sus bolsillos y exige que lo registren para probar que no tiene los objetos robados. La tesis de J. Rivière se centra en particular en mujeres intelectuales (quizás la misma

autora, según sostienen algunos) que parecen conciliar a la perfección su trabajo en un medio principalmente masculino y la imagen de una feminidad lograda. Esforzándose en renunciar a tener el falo, en demostrar, como dirá Lacan (Seminario V, *Las formaciones del inconsciente*) que ella es “mujer y pura mujer” (1957-58, p. 263), la mujer alejaría, según Rivière, el castigo de aquellos que pudieran sentirse despojados de sus atributos. Y a la pregunta de cómo definir el ser mujer o dónde está la línea entre la feminidad genuina, verdadera y la mascarada, o sea el disfraz, J. Rivière contesta negando toda feminidad anterior a la máscara o a la mímica (1929, p. 38). Así que, concluía Rivière, lejos de ser un modo de goce primario, la feminidad es sobre todo el resultado de una interiorización de conflictos y una defensa contra la angustia. Sin embargo, como se pregunta J. Butler (1990, pp. 47-48): ¿qué es precisamente lo que enmascara la mascarada? ¿Una feminidad genuina y auténtica, o es simplemente el medio por el cual se produce la feminidad y las disputas sobre su autenticidad?

Para Jacques Lacan que, en “La signification du phallus” (1958), retoma el término utilizado por Rivière, se podría decir que la mascarada no esconde a la mujer sino que es La mujer. La mascarada se convierte así, en el texto de Lacan, en un concepto clave para ilustrar la comedia de las posiciones sexuales, aquella comedia en la cual se proyectan “las manifestaciones ideales o típicas del comportamiento de cada uno de los sexos, hasta el límite del acto de la copulación” (1958, p. 674).

La falta de un significante que pueda nombrar a La mujer “produce un vacío que encuentra como suplencia la manera de ser mujer sin por eso suturarla” (Tendlarz, 2002, pp. 60-61). Para parecer-ser lo que no es, o sea para ser el falo, la mujer se construiría, según Lacan, un aparecer-ser que es justamente lo que él denomina mascarada. Así que la mascarada femenina sería la manera en la cual cada mujer reinventa, frente al enigma de la feminidad, su forma de ser mujer.

La imposible *mise-en scène* de la feminidad

En contra de lo sostenido por Lacan, Judith Butler afirma que el concepto de mascarada no sólo esconde a las mujeres sino que más propiamente oculta la lógica que fundamenta el orden patriarcal y la heterosexualidad fálica. En efecto, basándose en la estructura ambigua del análisis de Lacan, Butler sostiene que el concepto de mascarada

puede ser útil sea para abrir una reflexión crítica sobre “la ontología del género” y su “(de)construcción paródica”, que es lo que hace Butler en relación a la homosexualidad femenina; sea podría dar vida a una serie de “estrategias feministas de desenmascaramiento” (Butler, 1990, p. 47) que pretenden recuperar o liberar el deseo femenino hasta el momento relegado al silencio por la economía falocéntrica, que es lo que hizo Luce Irigaray (1977).

Analizando la mascarada en relación con la problemática de la expresión y de la performatividad, Butler llega a sostener que la feminidad (como el género y el sexo) no es otra cosa que el resultado del discurso que los produce, el efecto de un lenguaje que los nombra como externos y precedentes. La presuntamente irreducible naturalidad del sexo y del cuerpo, la existencia de una feminidad y masculinidad originarias y por lo tanto innegables, así como todo aquello que parecería estar de parte del origen pre-lingüístico es en realidad, para Butler, un efecto histórico-social de la producción de un discurso dado que transforma lo biológico en discursivo, y el sexo en género. Butler (1993) subraya asimismo la propiedad performativa de los actos del discurso, o sea la capacidad del lenguaje de crear la realidad, lo que nombra, en el momento en que lo nombra. Esta potencia performativa del lenguaje no reside sólo en dar vida a lo que nombra sino también en el poder iterativo del discurso que lo transforma en norma, en regla. Es en la repetición que se produce el efecto de normalización y de naturalización de los cuerpos y las identidades sexuadas, y por lo tanto también de la feminidad. Reiterando los significados, el discurso los establece, los hace normales y naturales.

La posición más polémica hacia la mascarada como algo correspondiente al deseo de la mujer es sin duda la de Luce Irigaray, que en el texto “La ‘mécánique’ des fluides” (1977) precisa que la mascarada, lejos de satisfacer un deseo femenino, constituye más bien (y así debería ser interpretada por los psicoanalistas) como lo que hacen las mujeres para recuperar una parte del deseo, para participar en el deseo del hombre “pero a costa de renunciar al propio” (1977, p. 131). En la mascarada, según Irigaray, la mujer se somete a la economía dominante para tratar de permanecer por lo menos en el “mercado”, pero no del lado de quien goza sino del lado de aquello de lo que se goza. Reducida a soporte de la puesta en acto de los fantasmas masculinos, la mujer sólo puede sustraerse a lo que Irigaray llama “prostitución masoquista del propio cuerpo y deseo” haciendo huelgas tácticas, o sea rechazando entrar en el mercado,

dilatando el propio autoerotismo y descubriendo el amor de las otras mujeres lejos de la mirada de los varones que las reduce a mercancía en competición (1977, p. 29).

Otra interpretación del concepto de mascarada se encuentra en el texto de la psicoanalista norteamericana Louise Kaplan, *Female Perversions. The Temptation of Emma Bovary* (1991). La autora, que se proponía analizar las perversiones de género entendidas como “perversiones de los códigos genéricos”, o bien como “perversiones provocadas por los códigos de género”, considera la mascarada como una perversión típicamente femenina. L. Kaplan parte de la definición más común del término perversión, “comportamiento sexual que se aleja de lo que establecen las normas sociales de conductas sexuales”, y precisa que en el marco de los comportamientos prescritos por los modelos de género, es perversión asumir actitudes previstas para sujetos del sexo opuesto. Por ello, la sociedad y la cultura occidentales consideran perversas a aquellas mujeres que adquieren una actitud definida como “masculina”, es decir activa, mientras que las normas de género prescriben una posición pasiva y sumisa.

Sin embargo, sostiene Kaplan, es la rigidez misma de estos conceptos de actitud masculina y femenina lo que produce una patología del rol sexual que, esta vez sí, debería llamarse perversión. De modo que perversa, afirma Kaplan, no es la mujer que se sale de su rol genérico establecido, sino más bien la que lo cumple a la perfección.

Este cumplimiento, sin embargo, no resulta nada sencillo, como explica Mary Russo en su artículo “Female Grotesque: Carnival and Theory” (1986, p. 213). Para una mujer, sostener la mascarada se ha acompañado siempre del riesgo, muy concreto, de cometer alguna inadvertencia o perder fácilmente los límites: “cualquier mujer podía dar un espectáculo si no tenía cuidado” (Russo, 1986, p. 213).

Aunque el texto de Russo se centra más específicamente en la relación entre teoría carnavalesca, mascarada y *mise-en scène* en la escritura contemporánea, el acercamiento de estos tres términos nos sugiere un interesante paralelismo: retomando la definición de cuerpo grotesco en el sentido bajtiniano, o sea de cuerpo que habla a través de sus máscaras, sus aperturas, las “escrituras” que lo traducen (cf. Calefato, 1994, p. 219), podríamos definir el deseo de las mujeres como el cuerpo grotesco del pensamiento androcéntrico.

Como el cuerpo grotesco descrito por Bajtin, el deseo de las mujeres es “un *cuerpo en movimiento*” que “no está nunca *listo ni acabado*”; es un cuerpo que “*está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo*”; es un cuerpo que “*absorbe el mundo y es absorbido por éste*”; es un cuerpo en el cual “el rol esencial es atribuido [...] a las partes y lados por donde él *se desborda*” (Bajtin, 1965, p. 285). Y, así lo creemos, es contra esta desbordante capacidad subversiva del deseo de las mujeres que se ha movilizad, durante siglos, el pensamiento androcéntrico, obligándolo a entrar en los cauces de sus estructuras conceptuales a través de las metáforas del enigma, del misterio o del erotismo perverso.

4.1.2 ¿SE PUEDE REPRESENTAR EL DESEO?

NORA CATELLI

O, si me permiten traducir esto —como historiador de la civilización griega— en griego no hay categoría de *querer*. Pero lo que vemos en el mundo occidental, por medio del lenguaje, la evolución de la ley, la creación de un vocabulario del deseo, es precisamente la idea de sujeto humano como agente. Origen de las acciones, las crea, asumiéndolas, responsabilizándose de ellas⁹.

Según el conocido helenista Jean Pierre Vernant, la «creación de un vocabulario del deseo» es solidaria de la idea de sujeto humano como agente que debe estar en el origen de las acciones de las que se responsabiliza. Desde la perspectiva del epígrafe que preside estas notas, sujeto y deseo, como categorías estrictamente solidarias, surgen con la Ilustración. Sin embargo, la noción de sujeto a la que se refiere la cita no cubre el mismo campo semántico y conceptual que la de subjetividad. Es posible que Vernant estuviese de acuerdo en que ese segundo término, subjetividad, sí forme parte de la cultura griega —como de cualquier otra— y que el deseo tenga relaciones estrechas con esta segunda noción, independientemente de las determinaciones históricas que condicionan la existencia o no de un sujeto —histórico— en sentido moderno.

En este sentido, cuando nos interrogamos acerca de la posibilidad de la representación necesariamente debemos utilizar una perspectiva psicoanalítica. Desde este ángulo, las relaciones que el deseo mantiene con la subjetividad —transhistórica— remite a una distinción —previa a cualquier otra— entre deseo y pulsión.

Como afirmó Sigmund Freud en *Lo inconsciente* (1915), la pulsión no puede aparecer a la conciencia, pero tampoco en lo inconsciente mismo puede darse a conocer

⁹ Jean Pierre Vernant, en R. Macksey y E. Donato, eds., *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. La controversia estructuralista*, Carlos Barral editor, Barcelona, 1974, p. 71.

como tal. Sólo se da —en cualquiera de los dos ámbitos— aquello que la representa y que le permite, gracias a esa delegación, conformar el escenario psíquico. A la inversa, ese escenario se sostiene en la fuerza pulsional. Jacques Lacan prolongó los alcances de estas propuestas: “El objeto de la pulsión debe situarse en el plano de lo que llamé metafóricamente una subjetivación acéfala, una subjetivación sin sujeto, un hueso, una estructura, un trazado, que representa una faz de la topología. La otra faz es la que hace del sujeto, debido a sus relaciones con el significante, un sujeto agujereado. Estos agujeros han de provenir de alguna parte”.¹⁰ Lo pulsional, entonces, se transformó en algo así como una subjetivación sin ente individual, sobre la cual el sujeto se constituye a través del deseo. Cabe apuntar que tanto esa “subjetividad sin sujeto” como esos “agujeros” resultan de la colisión entre lo real de la propia pulsión y lo simbólico de las redes significantes, construcción que, por otro lado, sustenta la construcción del sujeto.

En el centro de esa constitución de la realidad psíquica hay otro concepto clave de la propuesta lacaniana: el fantasma. Y ¿qué es el fantasma sino una red de representaciones cargadas de tonos afectivos donde la pulsión exhibe su autoría y el deseo canaliza su actuación? Por eso, puede muy bien afirmarse que la representación, vertida en el fantasma, encamada en él, es el representante mismo de la pulsión y, al propio tiempo, el significante del deseo. Con lo cual el vínculo entre deseo y representación reaparece como problema formal y, por tanto, susceptible de interpretación.

Esta misma posibilidad de interpretación acentúa aún más el interrogante acerca de la relación entre las dos nociones. En realidad, se trata en gran parte de un problema en la historia de los conceptos, entendidos éstos no sólo en sus aspectos semánticos sino en su peculiar relieve histórico.¹¹ Por supuesto, aunque este problema se remonta a Platón, dentro de las fronteras de mi exposición, puede decirse que la cuestión del vínculo entre deseo y representación surge en el momento que Lacan retoma el discurso freudiano. En efecto, al escoger el francés *désir* (equivalente del castellano “deseo”) como eje de sus desarrollos teóricos, Lacan conjuga el *Wunsch* freudiano con el término

¹⁰ Jacques Lacan, *El seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, cap. XIV, Paidós, Barcelona.

¹¹ Una excelente introducción a la constelación filosófica, religiosa y psicoanalítica de la noción de deseo se encuentra en *Le désir*, David Rabouin (ed.), Flammarion, París, 1977.

Begierde utilizado por Hegel¹². Al respecto, recordemos que Lacan siguió atentamente el curso sobre la *Fenomenología del espíritu* hegeliana, dictado por Alexandre Kojève en Francia a mediados de los años treinta del siglo XX. Sin entrar ahora en un comentario filológico que excedería mis capacidades, digamos que el término *Wunsch* esté más cerca del castellano “anhelo”, mientras *Begierde* se sitúa más próximo a “concupiscencia”.

La modificación lacaniana condensó esas diversas acepciones y las unió con otro importante elemento de alcances cruciales en el diseño mismo del deseo así formulado: la alteridad, entendida como factor decisivo en lo que respecta a su articulación. Esta relación entre deseo y alteridad supuso una notoria expansión del término, convertido ahora en categoría, de la que resultó una mezcla explosiva y enormemente sugerente, que se ha desarrollado sin interrupción desde los clásicos trabajos de Michel Foucault y Gilles Deleuze, en los años setenta del pasado siglo, hasta las vertiginosas espirales de Slavoj Žižek o de Judith Butler, a principios del presente. Además, la versión del deseo en Lacan subrayaba, hegelianamente, el movimiento hacia el vacío, ya que de un modo u otro insistía en que se desea algo perdido desde siempre y para siempre, que no puede colmarse jamás porque se trata de algo que en realidad nunca existió.

Al optar por esa orientación hacia el vacío, Lacan acentuó, para decirlo en términos gramaticales, el aspecto sustantivo del deseo frente a su dimensión verbal. Por eso mismo, para avanzar en la interrogación cabe recordar ese énfasis y establecer una distinción en la que el deseo se opone al desear o, si se prefiere, al fluir deseante, aunque la oposición no sea en absoluto excluyente, sino que incluya los dos extremos entre los cuales oscila el aparato psíquico.

Se impone aquí una breve remisión a Freud. En 1920, en el mismo texto donde introdujo la idea de una pulsión de muerte (*Más allá del principio de placer*) aquél afirmó que la pulsión se sostiene en la diferencia que existe entre lo hallado y lo buscado¹³. Correlativamente, el deseo —como fundamento— se eclipsa ante el trauma

¹² Sigo en esto la entrada “Deseo” en E. Roudinesco y M. Plon, *Diccionario de psicoanálisis*.

¹³ Véase Sigmund Freud, *Más allá del principio de placer*, apartado V: “La pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consistiría en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción; todas las formaciones sustitutivas y reactivas, y todas las sublimaciones, son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y la diferencia entre el placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante, que no admite aferrarse a ninguna de las situaciones establecidas, sino que, en las

que lo funda. Cuatro años después, en *El principio económico del masoquismo*, Freud distinguirá entre el *principio de placer* como guía del deseo, en tanto aspira a una tensión, aunque sea mínima, y el *principio de nirvana* como tendencia hacia la ausencia total de tensiones. En este sentido, el “principio de nirvana” traza una línea entre términos extremos: el nacimiento y la muerte.

Podemos decir entonces que el deseo oscila entre el trauma que lo funda y el goce que lo agota, entre el vacío completo (el deseo es siempre deseo de otra cosa) y la plenitud total (sólo se puede desear lo que se tiene).

Seguramente los extremos del trauma y el goce son irrepresentables, porque la muerte de la unión con la madre que es el nacimiento es el primer e imposible recuerdo y la muerte como último acto es el último y también imposible recuerdo. Por eso mismo, porque existe lo irrepresentable, puede haber representaciones del deseo, tanto en el escenario del fantasma inconsciente, como en el proscenio del campo fenomenal de la consciencia.

En los últimos años, la distinción entre deseo y pulsión, por un lado, y sus relaciones con la representación, por otro, han sido retomadas de diversas maneras. Así, inspirado en el cruce de Lacan y Kojève el problema resuena —y quizá se aplane— en Zizek, sea en *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política* (2001) o en un capítulo (“El desvío de lo real”) de *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo* (2005). Baste una cita de *El espinoso sujeto*:

El deseo representa una economía en la cual cualquiera de los objetos que alcanzamos no es nunca eso, la Cosa Real, la Cosa que el sujeto intenta eternamente conseguir pero que lo elude una y otra vez, mientras que la pulsión representa la economía opuesta, dentro de la cual la mancha del goce siempre acompaña nuestros actos. Esto explica la diferencia entre la reflexividad de la pulsión y la reflexividad del deseo; el deseo desea reflexivamente su propia satisfacción; la posposición del encuentro con el goce. La fórmula básica de la reflexividad del deseo es convertir la imposibilidad de satisfacerlo en deseo de

palabras del poeta, ‘acicatea, indomeñado, siempre hacia delante’[Mefistófeles en *Fausto*, parte 1 escena 4]”.

no-satisfacción. La pulsión, por el contrario, encuentra su satisfacción (es decir, se macula con la mancha de la satisfacción) en el movimiento mismo destinado a reprimir esa satisfacción. (2001, p. 313)

Idéntico entramado sostiene las propuestas de Judith Butler, aunque la perspectiva sea diferente. Un párrafo al azar lo muestra: “La prohibición no persigue eliminar el deseo prohibido; por el contrario, busca la reproducción del deseo prohibido y se intensifica por medio de las propias renunciaciones que realiza. El porvenir del deseo prohibido se garantiza por medio de la propia prohibición, mientras que la prohibición no sólo se mantiene, sino que es mantenida por el deseo al que impone su renuncia. De este modo, la renuncia se da a través del propio deseo al que se renuncia, lo que equivale a decir que nunca se renuncia al deseo, sino que la estructura misma de la renuncia lo preserva y asegura” (2004, p. 195).

La nueva red tejida sobre el campo semántico y conceptual del deseo y de sus vínculos con el goce —“expresión de una codicia o un apetito que tiende a satisfacerse en lo absoluto” — ha sido además contemporánea de la crítica del género y de la teoría feminista, por lo que la dialéctica del deseo se vincula ahora tanto con esa suerte de esencia filosófica de lo humano —desde Hegel a Kojévé y Lacan— como con el surgimiento del sujeto, no sólo como individuo dentro del campo del Otro, sino también como ente sexuado, es decir, en relación con el problema de la existencia de una única marca (el Falo) para soportar la diferencia de los sexos.

En este plano se encuentra el nexo del deseo con lo que bien podría llamarse “biografía” del sujeto: un tránsito que se cumple con el acceso del infante a la palabra. Como señala Silvia Tubert: “A pesar de este primer esbozo como sujeto, el niño permanece en una relación de indiferenciación casi fusional con la madre. [...] En este primer tiempo del complejo de Edipo, su deseo se constituye como deseo del deseo de la madre, por cuanto encarna aquello que completaría imaginariamente a la madre y podría hacerla feliz. [...] En el segundo tiempo del Edipo, la intervención de la dimensión paterna en la relación intersubjetiva madre-hijo introduce al niño en el registro de la castración. Esto da lugar a un desplazamiento del objeto fálico: si la madre está sometida a la ley del deseo del otro, su propio deseo depende de un objeto que el

otro (el padre) puede tener o no tener. Se pasa así de la dialéctica del ser a la dialéctica del tener, y puesto que el padre es el poseedor del objeto del deseo de la madre, se presenta como representante de la ley, es decir, se convierte en un padre simbólico” (2001, p. 133).

Puede decirse así que cuando hablamos de deseo hablamos a la vez de fuerza y de sentido, tanto en lo que se refiere a la conciencia, como en lo tocante a lo inconsciente. Eso transforma el concepto y sus diferentes ámbitos de representación en algo insoslayable y a la vez estratégico. Por ello existen tantas propuestas actuales: desde la insistencia sobre sus vertientes sociales o sobre la relevancia de sus rasgos político-filosóficos, presentes en Michel Foucault y Gilles Deleuze, a las diversas tendencias dentro de la crítica del género. En efecto, además de lo social, lo político y lo filosófico, la dialéctica del deseo se vincula con “la biografía” de la criatura en el curso de su transformación en sujeto, transformación que no prescinde de la oposición entre masculino y femenino sino que se basa en ella.

Así, la teoría feminista ha invertido el esquema de esa “biografía”, desplazando el acento o recolocando sus actores, procurando quitar a la diferencia de los sexos cualquier tentación biologicista o determinista pero también haciendo que esa diferencia sea un elemento estructural del deseo.

En relación con esto último, si no existe una esencia masculina y otra femenina, si la posición del sujeto que marcamos como femenina o masculina se sostiene, al menos desde la perspectiva psicoanalítica, en torno de la dialéctica del deseo, ¿cómo captar formalmente esa articulación entre el “ser” y el “tener” con la que Silvia Tubert parafrasea a Lacan? ¿Podríamos acaso llegar a percibir tal posición de un modo que no sea el de la ruptura de alguno de los elementos dominantes de esa dialéctica? Además, ¿sería esta ruptura sólo momentánea, irrumpiendo en la cadena discursiva como lo hacen las formaciones del inconsciente, para después desvanecerse? ¿O esas irrupciones, una vez acaecidas, se fijan y operan cambios históricos, en el derecho, en las costumbres, en las artes? En todo caso, se trata de mostrar que el deseo oscila, por un lado, entre el cero del vacío absoluto y el uno de la plenitud total, y por otro, entre el ser hombre o ser mujer según el modo de la marca fálica. Por eso estas aproximaciones al problema de su estatuto parecen evocar esos versos de Luis Cernuda, que exaltan

cierta cualidad inaprensible del deseo, al mostrar la índole abismal de su experiencia y, al mismo tiempo, lo necesariamente incompleto de su percepción:

No decía palabras
acercaba tan sólo un cuerpo interrogante
porque ignoraba que el deseo es una pregunta
cuya respuesta no existe
una hoja cuya rama no existe
un mundo cuyo cielo no existe⁹

Más allá de la lucidez sentenciosa de estos versos extraordinarios, lo que se capta aquí, en la relación del deseo con su representación, es que sólo se puede experimentar estéticamente ese lazo en la aceptación de lo incompleto, que Cernuda capta como disyunción entre el cuerpo en movimiento y la ausencia de la palabra (“acercaba tan sólo un cuerpo interrogante / porque ignoraba que el deseo es una pregunta”). Quizá lo que se pueda representar no sea otra cosa que ese movimiento que, al aceptar la disyunción, acentúa la auténtica dimensión formal del deseo: su carácter meramente interrogativo.

4.1.3 LA REPRESENTACIÓN DEL DESEO FEMENINO EN LA HISTORIA DEL CINE

NÚRIA BOU

La gestualidad del deseo

Ángela (Mary Pickford), una joven que nunca ha estado enamorada, vive sola y tranquila en un faro que se alza cerca de una pequeña ciudad. La placidez de la existencia de la protagonista es alterada el día que acoge un náufrago herido en su humilde morada; la doncella, al lado del bello desconocido, siente que algo extraño le está sucediendo; inquieta, se encierra en su habitación para intentar descifrar sus emociones. Pronto descubre que la excitación que se ha apoderado de su cuerpo se desborda de manera incontrolada: llora, ríe, salta, se aprieta el pecho con las dos manos para detener los latidos de su corazón y extiende sus brazos al cielo para que *alguien*, desde las alturas, le ayude, le explique qué sucede en su alma alborotada. Este deseo que domina a la virgen muchacha se hace aún más presente al espectador en una escena en la que ella está a punto de acariciar el torso de su bien amado: Ángela, con una enorme guadaña apoyada entre sus hombros, decide reclinar su cabeza en la espalda del bello náufrago. En este preciso instante, el joven se gira y se asusta al ver a la muchacha con la espantosa herramienta. El rostro agitado del protagonista turba a la insegura jovencita que, sin darse cuenta, desliza su pequeña mano hacia la afilada cuchilla: los dedos en peligro de Ángela hacen reaccionar al apuesto galán que se abalanza hacia la doncella y, después de salvar su mano, la besa por primera vez. Al ver correspondido su deseo, ella levanta sus ojos hacia las alturas moldeando su expresión en un rostro de éxtasis, quizás el más exagerado –el más teatral– que protagonizó Mary Pickford a lo largo de su extensa carrera cinematográfica.

Ubicada en la primera parte del film *The love light* (1921), dirigido por la cineasta Frances Marion, la secuencia explicita una constante que se encuentra en la puesta en escena del deseo: en muchas de las primeras películas de Hollywood, este

sentimiento se representa en un espacio visiblemente construido. En efecto, en el film de Frances Marion la escenificación parece avanzar para culminar en el enmarque final de la protagonista con la guadaña. Acogida por el artefacto relacionado con la muerte, la directora fuerza la puesta en escena con un elemento de alta expresividad simbólica para el imaginario del espectador: Eros y Thánatos -deseo y guadaña- se encuentran entrelazados para acentuar, así, el instante dramático de la escena. De la misma manera, los iniciales gestos exagerados –teatrales– de la protagonista son necesarios para que el personaje pueda derramar hacia el exterior su deseo. Se trata, pues, de revelar un sentimiento interior, invisible en primera instancia, aparentemente imposible de imprimir en la materia física del celuloide.

El género melodramático, heredero de la novela y el teatro decimonónicos, ofrece a los primeros grandes cineastas de los inicios narrativos del cinematógrafo la posibilidad de ensayar sobre la pantalla algunas de las formas que pueden presentar las expresiones abstractas de los sentimientos. El cine de David Wark Griffith, por ejemplo, está lleno de figuras femeninas que escenifican dramáticamente sus emociones: incluso en el film *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915), la Historia -el relato de la guerra de Secesión norteamericana- da paso a las historias personales –amorosas- de sus protagonistas. Si observamos detenidamente el desarrollo de la *love story* central, detectamos que el amor de la norteña Elsie Stoneman (Lillian Gish) por un hombre del sur, Ben Cameron (Henry B. Walthall) ayuda a magnificar la problemática emocional de la trama: Elsie no puede ignorar que su amado lucha contra sus hermanos e intenta repetidamente detener las demostraciones amorosas de Ben. En una de estas escenas en que Elsie rechaza a su amado, ésta acaba levantando los brazos, agitando todo su cuerpo, maldiciendo su penosa situación. A continuación, Ben sigue implorándole su amor y después de sollozos desesperados consigue abrazar a la sufrida doncella. Tras esta secuencia melodramática, exagerada en los gestos sobre todo de la protagonista, Elsie, después de despedirse con besos de su amado, se encierra en su habitación. Como si el espectador no hubiera entendido el trasiego interior que ha sufrido la figura femenina, un nuevo movimiento teatral se apodera de la pantalla para expresar el deseo desenfrenado que domina a la protagonista. La nueva escena incluso viene precedida por un rótulo –como si se quisiera subrayar el aparte que significa la secuencia- en el que se lee: *Baladas de amor y lágrimas de amor*. Inmediatamente

después, en el dormitorio de la joven, vemos que Elsie entra corriendo en el espacio de la estancia: salta, gesticula, da vueltas sobre sí misma, se mueve agitadamente hasta que se deja caer exhausta en la cama. Un corte en primer plano de la joven nos la muestra llorando de felicidad, mirando al cielo, reclinada en el extremo de la baranda de la cama; Elsie acaricia y besa repetidamente el embellecedor que se alza ante su rostro, pero esta imagen, de fácil lectura freudiana es, sobre todo, el retrato de la mujer que ante la llegada del Deseo demuestra su incontrolada excitación. La exageración interpretativa de este momento -en un director conocido por atenuar la expresividad excesiva de los actores del cine mudo- revela hasta qué punto Griffith necesitaba subrayar hiperbólicamente la irrupción de los sentimientos en la escena.

Si bien es cierto que con el advenimiento del sonoro el registro interpretativo de los actores se altera claramente, la prefiguración de la representación del deseo en estos primeros años tiene una gran importancia, como veremos a continuación, para la creación posterior de este sentimiento.

Deseo que estás en los cielos

La representación del deseo como materialización de un mundo imaginario que existe en el universo interior de la protagonista se manifiesta en melodramas donde la figura femenina puede relacionarse, como sucedía en *The love light*, con personajes u objetos mortuorios. En la década de los treinta de la Edad de Oro de Hollywood podemos encontrar distintos ejemplos. Entre ellos, citaremos dos películas de gran éxito entre los públicos: *Cuatro hermanitas* (*Little women*, George Cukor, 1933) y *A star is born* (*Ha nacido una estrella*, William Wellman, 1937).

De la famosa adaptación de *Mujercitas* de Louisa May Alcott queremos sólo mencionar la última escena que cierra el gran melodrama de Cukor: después de seguir las atribuladas emociones de todos los personajes femeninos que protagonizan la película, Jo March (Katharine Hepburn), la escritora de la familia, se siente feliz de estar rodeada de todas sus hermanas y parientes, tras una larga ausencia en la casa de sus padres. Jo ayuda a poner la mesa, tiene palabras amables para todos y recibe con alegría las miradas o comentarios familiares. Pero, de repente, Jo se esconde en una parte íntima de la casa y en este rincón del hogar alza los ojos hacia las alturas y expresa

el deseo de que su hermana muerta esté también entre ellos: Jo habla con la muerta y, antes de volver a reunirse con los vivos dirige hacia el cielo –hacia la hermana- un largo beso que acompaña con la mano.

Este espontáneo gesto teatral tiene obviamente relación con las miradas hacia las alturas que veíamos en los personajes femeninos de *The birth of a nation* o *The love light* cuando querían representar su estado extasiado de deseo. Pero detengámonos en más de una secuencia del film *A star is born*. Por ello es necesario recordar el argumento: Esther (Janet Gaynor) es una joven muchacha de un pequeño pueblo que desea ser actriz del cinematógrafo y conoce casualmente en Hollywood a Norman Maine (Fredric March), el gran actor que protagoniza las mejores historias de amor del momento. El galán decide ayudar a la joven aspirante a actriz. Esther se revela del día a la mañana como una fulgurante estrella. El ascenso de su éxito va parejo a la decadencia de Norman que pierde el amor de su público cuando éste descubre que el gran actor es un alcohólico. Esther –que los productores han rebautizado como Vicki Lester- intenta desintoxicar a Maine, sobre todo cuando empiezan a vivir juntos, después de una repentina boda. Pero al decaído actor, abandonado por sus espectadores, le subleva no poder interpretar más películas y vuelve a la bebida entorpeciendo algunos de los éxitos de su esposa. Finalmente, para no obstruir la carrera artística de Esther, Norman decide suicidarse en el mar. Esther resuelve dejar la vida de estrella cinematográfica, pero, al final, vuelve a las pantallas con una sola frase dirigida a su gran público: «Hola a todos. Soy la señora de Norman Maine». Mientras se escucha una gran ovación, la protagonista deja caer unas lágrimas de emoción. Su mirada se dirige hacia las alturas, hacia el más allá como si hablara en un aparte a su difunto esposo.

En este sencillo gesto de mirar a las alturas –subrayado por los estruendosos aplausos- se imprime el gran triunfo de la protagonista (no por casualidad su nombre impuesto por los productores es Vicki, el diminutivo de Victoria): una vez conquistado el corazón del mundo, a partir de consumir el deseo de ser estrella de cine, la señora Maine descubre que su anhelo artístico le permite poder comunicarse con un muerto. Desde la principal escena de amor entre los dos protagonistas, William Wellman, a partir de una sutil y brillante puesta en escena, advierte al público de la predilección tenebrosa de la actriz. Por ejemplo, si atendemos al beso que une por primera vez a la pareja, precedido por unas románticas palabras de Norman Maine, podemos darnos

cuenta de que Wellman decide que sigamos las emociones de la protagonista sobre el rostro dividido en primer plano de la muchacha: en efecto, la belleza de Janet Gaynor se da sólo en su mitad, dado que Norman oscurece la otra parte con su sombra. Este plano de la cara ensombrecida de Esther se prolonga largamente hasta que Norman la besa dulcemente en los labios: ocultada por el cuerpo negro del galán, ella se resguarda en las tinieblas masculinas de su amado y, al final, huye del plano hacia la prolongación lóbrega de la sombra de Norman.

Poco después, y en clave ya humorística, los amantes se declaran su amor ante un combate de boxeo: entre puñetazo y derribo de los dos contrincantes que se encuentran en la lona, Esther y Norman se preguntan si les gustaría vivir juntos y justo cuando termina el combate, en el K.O. de uno de los boxeadores, deciden comprometerse y casarse. Es más: la conversación, interrumpida por los elogios que hace Norman a uno de los boxeadores, empieza cuando uno de los contrincantes da el primer puñetazo y Norman pronuncia, siguiendo el combate: «esto me recuerda... ¿quieres casarte conmigo?». Aunque el combate se produzca sobre un entarimado rodeado de público que grita o aplaude el espectáculo deportivo, al espectador del melodrama de William Wellman poco le importa el desenlace de lo que suceda en el ring: el escenario pasional de los deseos de ambos personajes ocupa ampliamente toda la pantalla. No es casual que la mirada de la protagonista –a diferencia de la de Maine que sigue sin perturbación alguna la resolución del combate- se encuentre en las alturas, más allá del escenario cuadrilátero...

Dragonwish

Si durante la década de los veinte y de los treinta la representación del deseo en un cuerpo femenino se acompaña generalmente de esta mirada perdida hacia el infinito, en los años cuarenta, como veremos a continuación, este gesto se incorpora en las ficciones de Hollywood de manera casi automática, afirmándose definitivamente como un clásico canon de expresión. Es en la ópera prima de Joseph L. Mankiewicz, *Dragonwick (El castillo de Dragonwick, 1946)* que encontramos casi de manera abusiva este gesto, en un film que bien hubiera podido titularse *Dragonwish* por ser el Deseo –*Wish*- el tema esencial de la película. El film tiene como personaje central a una joven, Miranda Wells

(Gene Tierney), que es retratada repetidamente en estado de trance, con sus ojos puestos en las alturas: cada vez que Mankiewicz quiere representar el deseo de la protagonista, muestra la chica con su mirada apuntando hacia un espacio indefinible, más allá de la pantalla. La película empieza con la presentación de Miranda que corre campo a través para entregar una carta dirigida a su madre. En la misiva, un aristocrático primo lejano de la madre pregunta si una de sus hijas estaría dispuesta a viajar hasta el gran castillo familiar de Dragonwick para atender a su pequeña de nueve años. Miranda, que ha permanecido toda su vida en una humilde granja, expresa, de inmediato, el deseo de desplazarse hasta las pertenencias desconocidas –y excitantes– de su primo barón, alzando con ilusión la mirada hacia el infinito.

Secuencias más tarde, en el momento en que conoce a su primo Nicholas van Ryn (Vincent Price) en Nueva York, Miranda, que se encuentra leyendo con su padre un pasaje de la Biblia, levanta su mirada cuando la figura oscura del barón irrumpe en el salón; obligada por el padre a seguir con la lectura, la protagonista retorna sus ojos hacia la escritura, pero, instantes después, no puede evitar alzar la mirada del libro, y aunque no mire exactamente donde se encuentra van Ryn –sino en una dirección indefinida–, Miranda empieza a representar su deseo, a manifestar su desbordada curiosidad por el hombre que acaba de aparecer... Luego, en el mismo salón y en presencia aún de su padre, Miranda escucha atenta las palabras de van Ryn cuando explica cuáles serían sus menesteres con la niña en el castillo; cuando Nicholas comenta que en Dragonwick se celebran fiestas, donde, a menudo, se baila el vals, Miranda, con su mirada perdida en el vacío, parece estar imaginando la vida nocturna en el recinto: nuevamente, Miranda demuestra que su deseo es capaz de transportarla hacia los espacios fantaseados por su mente. No es extraño, pues, una vez ha aceptado embarcarse con el barón, que Miranda retire de inmediato los binóculos de sus ojos, tras haber tenido la primera visión del castillo: prefiere “contemplar” con la imaginación – con la mirada alzada dirigida al infinito– la fantasía que le despierta la gran mansión de Dragonwick. Miranda no necesita de artilugios para magnificar la imagen que genera su deseo.

La facilidad de Mankiewicz para mostrar la ingenua dulzura de la chica imaginando lugares o personas de ensueño toma una nueva dirección cuando Miranda Wells pisa por primera vez las lúgubres estancias del castillo de Dragonwick y fija su

mirada –entre tantas novedades– en el cuadro de una mujer pálida, de facciones tristes y asustadas. Ante la curiosidad insistente de la chica, Nicholas le explica que el rostro pintado del marco corresponde a la difunta bisabuela Azabel, una mujer que se suicidó cuando el esposo dejó de amarla. El tono misterioso de las palabras de Nicholas despierta en la protagonista una inmensa fascinación: Miranda no deja de escudriñar los ojos inquietos de la mujer pintada y, ante el rostro de la criatura atormentada, experimenta una extraña placidez: Miranda se deja llevar, con su mirada hacia el infinito, y se diría que se transporta al mundo misterioso de la muerta. En definitiva: en el sencillo gesto de mirar hacia una zona imaginaria, frontal a la protagonista – respetando una de las máximas del clasicismo de no mirar nunca hacia la cámara- el espectador contempla cómo Miranda es capaz de visualizar su ensoñación, de materializar o concretar su gran deseo.

No es extraño que la protagonista, en una de las primeras escenas donde ella acaba de rechazar un pretendiente, no comprenda a su padre cuando éste le dice que no es tan fácil encontrar un hombre; «lo importante es tenerlo, después ya aprenderás a desearlo». En la lógica imaginativa de Miranda esta aseveración es imposible de aceptar, porque lo importante es, en primer término, desear, construir imaginativamente algo que no existe. Es más, en el momento en que Miranda alcanza sus deseos, la protagonista se da cuenta de que Lo Real está muy lejos de lo que ella había soñado: aunque cumpla el anhelo de viajar hacia el castillo de Dragonwick y de casarse con Nicholas van Ryn, Miranda descubre que el castillo está lleno de fantasmas malignos y que su enigmático galán es un asesino. Si bien este descubrimiento da paso a Lo Real (Miranda acaba constatando que uno no puede «casarse con un sueño» y permite, después de la muerte de van Ryn, que un humilde médico –nada misterioso– la corteje), no podemos olvidar que a lo largo de la película ha planeado el espíritu libre –y trasgresor– de Miranda que ha cautivado al público con sus desaforados deseos tenebrosos: en última instancia, el aburrido futuro burgués de la protagonista, al lado del convencional médico de provincias, queda sólo insinuado, formando parte, afortunadamente, de otra historia.

Pulsión de amor, pulsión de muerte

Pero, como ya hemos visto en otros ejemplos de estas páginas, el deseo desaforado en la figura femenina se encuentra representado de manera aun más palpable cuando Eros y Thánatos se abrazan en el mismo plano. En la película de Mankiewicz, *El castillo de Dragonwick*, Miranda manifiesta su deseo no sólo ante el cuadro de la muerta Azabel, sino también en otra secuencia en la que la protagonista lee un poema sobre el amor y la muerte, mientras Nicholas la acompaña solemnemente con el clavicordio de su bisabuela fallecida. La escena sucede precisamente después de que Miranda conozca que la música era uno de los pocos placeres de Azabel. Ante la impresión que le produce el pasado de la bisabuela, Nicholas van Ryn invita a Miranda a recitar unos versos que la muerta apreciaba. La joven protagonista lee con gran dramatismo la canción como si la difunta la hubiera poseído: Nicholas, ante la magistral «representación» de Miranda, queda absolutamente abducido por la pulsión de amor y de muerte que irradia la doncella.

En la misma línea de este discurso encontramos dos películas, una de los años cincuenta, otra de los inicios de los años sesenta, que por sus componentes manieristas exageran aún más la escritura de la representación del deseo femenino: se trata de *Written on the wind* (*Escrito sobre el viento*, 1956) de Douglas Sirk y *The birds* (*Los pájaros*, 1963) de Alfred Hitchcock. En la primera, la figura central de la secuencia es Marylee Hadley (Dorothy Malone), una joven que desea apasionadamente un hombre enamorado de otra mujer. Marylee intenta superar el rechazo amoroso relacionándose sexualmente con desconocidos. En una de las noches en que la chica es detenida por escándalo público, después de ser acompañada por dos policías hasta el hogar paterno, Marylee sube las escaleras de la casa para encerrarse en su dormitorio. En este momento el padre de la joven empieza a ascender la escalinata y con paso cansado se dirige a regañar a su hija. Marylee, al llegar a su habitación, pone el tocadiscos en marcha, coge un marco con la fotografía de su amado y empieza, retrato en mano, una danza erótica en la que se va desnudando, siguiendo el ritmo exótico de una música africana. Jesús González Requena (1986, p. 138) relaciona esta danza «erótica –bestial, diabólica–» con «la danza de la muerte», ya que mientras el baile «se intensifica hasta el paroxismo», el padre de ella –en acción paralela– muere, en su ascensión, de un ataque al corazón. Como contemplábamos en *Dragonwick*, Eros se pone en escena a la vez que

Thánatos visibiliza su presencia: en el instante en que la muerte se posesiona del espacio, el deseo lucha por ganar protagonismo y, en el caso de la película de Douglas Sirk, la pasión se instala triunfante en la pantalla. Al presentar, en una misma escena, esta lucha de contrarios el director de *Written on the wind* consigue subrayar el instante de la representación del deseo: como sucedía en las películas mudas, el deseo se presenta nuevamente en un espacio visiblemente construido. En efecto, el público, sea por la presencia visible de Thánatos o sea por el uso exagerado de la música, la utilización de colores llamativos envolviendo la figura de Marylee o la gestualidad erótica de la protagonista, vislumbra el goce dionisiaco del personaje femenino.

En la película de Alfred Hitchcock esta idea se celebra de manera aún más intensa, pues su argumento parte, desde las primeras secuencias, del encuentro entre Eros y Thánatos: Melanie Daniels (Tippi Hedren) llega a Bodega Bay con el ánimo de seducir a un hombre, Mitch Brenner (Rod Taylor) a la vez que la muerte empieza a acechar la pequeña población en forma de una multiplicación innumerable de pájaros. Incluso, hacia la mitad del film, esta idea se verbaliza cuando una mujer, histérica ante los terribles acontecimientos que amenazan la ciudad, acusa abiertamente a Melanie de ser la responsable de la furia de los pájaros. En efecto, «el suceso que altera el orden cósmico es el deseo femenino» (Pinto, 2001, p. 46) que se instala en la representación como si fuera el único elemento escénico de la tarima cinematográfica, originando, no podía ser de otra manera, la destrucción del universo narrativo más clásico.

Si en las primeras películas mudas norteamericanas que hemos reseñado, la pulsión de amor hacía aparecer sutiles elementos de muerte para mejor enmarcar la importancia de los sentimientos pasionales en la figuración femenina, a inicios de la década de los sesenta (en plena crisis de los estudios de Hollywood) el deseo de la mujer aparece desplegado en forma de una manada sangrienta de pájaros. El último plano del filme, un plano general con el cielo enrojecido tras la puesta de sol, muestra la infinidad de pájaros negros que se han apoderado de la ciudad, mientras ella se abraza a su deseo: las marcas de muerte se expanden por el gran escenario crepuscular, después de ver desatadas las furias del deseo de Melanie, a quien bien podríamos nombrar la última Mujer-Deseo de la edad de oro de Hollywood.

En la zona prohibida (de la modernidad)

En el recorrido cronológico que hemos hecho hasta ahora queremos hacer una excepción y detenernos en un film anterior. Su singularidad merece un aparte, sobre todo porque se avanza a un tipo de representación del deseo más moderna, más en la línea de lo que encontraremos en los nuevos cines europeos a partir de la década de los años sesenta. Detengámonos, pues, en el film *Working girls* (1931), película de la guionista y cineasta Dorothy Arzner. Se trata de una comedia que relata la vida de dos hermanas de Indiana que se trasladan a Nueva York para intentar hacer fortuna. Su deseo, como el de todas las muchachas de las comedias norteamericanas, es más el de encontrar marido -un buen marido rico- que el de hallar trabajo. Con un guión sarcástico escrito por Zoe Akins y Vera Caspary -que bien hubiera podido firmar el talento demolidor de Anita Loos-, los diálogos de las jóvenes casaderas son triviales, esquemáticos, parejos a sus rostros y gestos vulgares: se diría que la voluntad de Dorothy Arzner es la de ridiculizar a sus banales figuras femeninas. Pero de repente, en la primera parte del film, cuando el cinéfilo se encuentra cómodo entre las convenciones de la comedia clásica, Dorothy Arzner afronta la representación del deseo, que alberga una de las protagonistas, de un modo absolutamente trasgresor para el lenguaje clásico de Hollywood. Nos referimos a la escena en que May Thorpe (Dorothy Hall), una de las dos jóvenes de Indiana, empieza a contar a su hermana mayor que ha conocido -y besado- al hombre de sus sueños. Con los ojos brillantes relata su hazaña amorosa, mientras asciende los peldaños de una larga escalinata; cuando llega al rellano, se apoya en la baranda y como si estuviera en un gran escenario teatral reemprende su monólogo en un tono definitivamente teatral con extasiados suspiros que abren y cierran su simple parlamento: «¡Quizás no me quiera! ¡Quizás no vuelva a verle!».

La grandeza de la puesta en escena de Arzner se encuentra en comprender que está retratando a su protagonista en un instante de desgarramiento interior. Por ello, recoge en primer plano el rostro radiante de la joven muchacha que -vulnerando una de las normas del clasicismo de Hollywood- dicta sus pensamientos mirando directamente a la cámara. Pascal Bonitzer (1977, p. 42) escribió que la mirada a cámara podía significar en la pantalla la expresión del deseo. Marc Vernet (1988, pp. 17-19) considera que cuando los personajes miran a cámara en un film narrativo se construye un «locus quimérico»: afirma que el espacio que se crea «es la forma icónica y muda de un

soliloquio donde el protagonista no se dirige a nadie más que a sí mismo». Así, la expresión del deseo femenino crea «un aparte», una parcela invisible –pero visible para el protagonista de la ficción– que se edifica más allá de los ojos del espectador.

Cuando contemplamos este instante en la película de Dorothy Arzner no podemos olvidar que la actriz está mirando al objetivo de la cámara, a los ojos del espectador, pero también, en este caso, a los ojos de otra mujer, la directora de la película. Por ello surge la incógnita de si en este instante, más que querer transgredir una norma de Hollywood, se estaba construyendo un espacio íntimo de complicidad con otra mujer, la realizadora del film. La respuesta, lo veremos a continuación, sólo puede darse en la modernidad.

El deseo en la modernidad

Uno de los planos que más se ha relacionado con la modernidad cinematográfica es el de la actriz que encarna a la protagonista de *Sommaren med Monika* (*Verano con Mónica*, 1953, Ingmar Bergman), Harriet Andersson, mirando provocativamente a cámara en la segunda mitad del film: «esta conspiración entre actor y director» (Godard, 1958) es lo que el cineasta de la *Nouvelle vague* designa como «renacimiento de la modernidad». Si Pascal Bonitzer defiende precisamente este plano revelando que se trata de un retrato directo de la expresión del deseo, queremos aquí recalcar que el sujeto de esta mirada está en relación directa con el director –como apunta Godard–, y con el espectador. Este triángulo posible en la modernidad del cine conlleva que el actor no sea una máscara que está representando a un personaje determinado, sino un cuerpo real que se mueve ante la mirada presente del director y la mirada futura del espectador.

Imposible no pensar en la experiencia que de manera radical llevó a cabo Roberto Rossellini con su mujer Ingrid Bergman en *Stromboli* (1949), *Europa 51* (1952), *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1953) o *Angst-Non credo più all'amore* (*La paura*, 1954): si el director italiano utiliza la cámara para observar –espíar– a su actriz (y esposa) parecería que nos está alejando de la tradición clásica teatral de la expresión del deseo para revelar de manera espontánea –casi documental– este sentimiento. Pero Rossellini no esconde estos íntimos momentos imprimidos en la película, sino que los publica: el director italiano sigue con la cámara los gestos de su

mujer para descubrir la verdad que se oculta en la persona que filma (y ama); lo que irrumpe en el celuloide es, finalmente, el deseo del director de atrapar la parte oculta de la amada. Esta estrategia en la que se pide a la actriz que no interprete, sino que *viva* ante la cámara problematiza la detección del sujeto que impone el deseo en la pantalla. Si unas veces el personaje deja surgir su deseo de manera más clásica –representando el papel que el director le ha pedido– otras veces este sentimiento irrumpe porque la mirada (y el deseo) del director queda registrada (dentro o fuera de campo) en la superficie de la composición escénica.

Es así como el *tempo* de la narración se vuelve errático, al servicio no de un relato previamente construido si no de una trama que se construye lentamente según los deseos espontáneos del director. En efecto, el creador se entrega al fluir imparable del tiempo –y no de la acción, el movimiento (Deleuze, 1983) – para conocer lo que amaga su relación sentimental: la cámara se convierte en un artefacto que *espera* para poder captar los enigmas, las emociones o los deseos de la persona amada que se originan ante el objetivo cinematográfico. Este trabajo temporal sobre el actor puede –en el caso de Rossellini sobre su mujer Ingrid Bergman, pero también en el de Godard sobre Anna Karina, el de Antonioni sobre Monica Vitti o el de Ingmar Bergman sobre Liv Ullman– revelarnos un deseo espontáneo del director o vislumbrar la mirada (deseo) del director, pero parece que podría modificar, en primera instancia, aquella gestualidad teatral del canon clásico de la que hemos hablado en las primeras páginas.

Pero volvamos con Monika. Volvamos a la mirada del personaje femenino de *Sommaren med Monika*. La escena mencionada sucede en el momento en que ella decide abandonar a su marido y a su bebé. La aproximación al rostro de Monika hasta que se atreve a mirar a cámara termina con un lento fundido a negro del espacio que rodea a la protagonista: como si estuviera justo en un escenario teatral, Monika se aísla de la narración a partir de estas luces que se apagan detrás suyo, marcando el instante en que la protagonista desafía el mundo –y el lenguaje clásico– con sus ojos puestos en el espectador. Con esta nueva forma de expresión, la noción de teatralidad no se pierde. Al contrario: aun con una estrategia de puesta en escena distinta, la protagonista se eleva sobre una negra tarima para manifestar su deseo desatado.

Si nos detenemos a analizar este film, podemos constatar que a lo largo del largometraje existen dos tipos de deseo: por un lado, el del protagonista masculino, Harry (Lars Ekborg) que desde el inicio de la película sueña con escapar con Monika (véase la escena en que, montado en su bicicleta, ante la barrera de un tren, alza a la manera clásica la mirada y, como las heroínas femeninas de Hollywood, visualiza su sueño hasta que los bocinazos de los coches lo devuelven a la realidad). Repetidas veces durante el film, el protagonista sueña con su mirada hacia las alturas, suspirando por conseguir una vida mejor. Pero el plano más sugerente está al final de la película: Harry, después de ser abandonado por Monika, expresa ante un espejo, por donde ha desfilado en la primera escena la protagonista, el deseo de estar aún con su esposa. En este momento, los personajes aparecen en el espejo en situaciones que les hemos visto realizar durante el film: con estas instantáneas de felicidad de la pareja, el cristal se convierte literalmente en un escenario del pasado. Antes de que aparezcan estas imágenes, Harry, en el mismo espejo, ve desfilar a los que le han comprado los muebles de la habitación de matrimonio: como si se desmontara el escenario de amor de los jóvenes esposos, el deseo de Harry, con los ojos puestos en el espectador, es el de un hombre atrapado por las fauces del pasado.

Que la ensoñación de Harry se visualice incluso al espectador con breves *flash-backs* que sintetizan los mejores momentos de la pareja expresa hasta qué punto la escritura de Bergman es amiga del clasicismo cinematográfico. Incluso el hecho de que el joven mire a cámara se justifica –desde la institución formal hollywoodiana– porque está mirándose a un espejo que se encuentra frontal al espectador.

Otro discurso desencadena, en cambio, el plano comentado de Monika que, aunque termine con un fundido a negro –recuperando la noción clásica de teatralidad–, toma drásticamente un sentido distinto: mientras el anhelo de Harry –como el que hemos encontrado en las figuras femeninas del clasicismo– es concreto (el objeto directo es simple, Harry quiere a Monika), el deseo de la figura femenina principal no podríamos concretarlo con tanta rapidez. Ante la pregunta ¿qué desea exactamente Monika? podríamos obtener respuestas distintas, según el espectador-lector de la película. Esta abertura del significado gestual de los protagonistas (y sobre todo de las femeninas) enlaza con el tipo de narración no clausurada que propone la modernidad. Es más: el hecho de que, como advierte Domènec Font (2002, p. 45), los directores de

los nuevos cines europeos sientan una gran «fascinación» por el universo femenino, nos conduce a pensar que la mujer (y su deseo) debe representarse de manera distinta al clasicismo, acorde a los nuevos estandartes de la modernidad. Serge Daney (1998, p. 114) nos lo confirma: «había que cambiar el cine del ideal, es decir el cine masculino (solo los hombres tienen ideales), por un cine que dejara aparecer a las mujeres». La idea que el crítico francés defiende es que narrativamente la novedad humana debía aparecer en los personajes femeninos. Así, no es extraño que Harry *encadene* con la tradición clásica a partir de ocupar con su representación el puesto de las feminidades del Hollywood de la Edad de Oro. Monika, en cambio, pertenece de lleno al universo imaginario de la modernidad.

La gestualidad significativa

Como sucedía en la película de Bergman, el protagonista masculino de *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959) incorpora en un film moderno una gestualidad clásica para la representación del deseo. De hecho, el personaje de Jean-Luc Godard, más que reproducir el movimiento gestual del clasicismo, sintetiza el legado de Hollywood en un simple gesto, aquel que repite el protagonista desplazando su dedo pulgar sobre su labio inferior cada vez que siente la excitación del deseo. Si en el cine mudo norteamericano las jóvenes alzaban los brazos, saltaban y miraban el cielo, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), el protagonista de *À bout de souffle*, acaricia su labio cuando su deseo empieza a desencadenarse: en su presentación, Michel está robando un coche con la ayuda de una chica; se detiene un instante a mirar el cuerpo de su cómplice, mientras toca suavemente el labio con su dedo. Escenas después, el protagonista mira fijamente la fotografía de Humphrey Bogart que cuelga de la vitrina exterior de un cine: Michel, atraído por la fuerza magnética del actor de Hollywood, cifra su deseo resiguiendo con el pulgar su labio. De la misma manera, el protagonista repite dos veces más este gesto en compañía de la mujer que ama, Patricia Franchini (Jean Seberg): primero, cuando se miran fijamente a los ojos en la habitación de la chica y Michel, como si no pudiera resistir tanto deseo, termina deslizando su dedo sobre su labio. Más tarde, en una secuencia en la que ella se separa de Michel para saludar a unos amigos, la pareja

protagonista se mira largamente en la distancia hasta que él repite el gesto con su pulgar.

Al final de la película, Patricia traiciona a Michel delatando a la policía el lugar donde se oculta: en la última escena, famosa en el imaginario de la historia del cine, Michel es tiroteado por los gendarmes en un largo *travelling* que termina con la caída del cuerpo masculino. Patricia esconde el rostro entre sus manos y mira la cara de su amante que empieza a repetir un ritual de muecas que anteriormente ella había ensayado para él. Michel, finalmente, se cierra los ojos con los dedos y muere ante la mirada asustada de Patricia. El personaje femenino mira en primer plano a cámara y repite el gesto del protagonista: con su pulgar, resigue su labio inferior sin dejar de mirar hacia los ojos del espectador.

Si este gesto revelaba en la persona de Michel la expresión del deseo, podemos considerar que en Patricia el significado de este pequeño movimiento facial representa lo mismo. Pero lo que nos interesa subrayar es que, por primera vez en la historia del cine, el deseo del personaje femenino se descubre de manera contenida, casi minimalista. En efecto, la liturgia majestuosa de la teatralidad permitida a las feminidades del cine clásico queda aquí reducida a una mínima expresión. Pero esta concentración de la expresión del deseo toma su espacio en el relato de la ópera prima de Godard: imposible es ver la película y olvidarse del gesto último de Patricia. La magnificencia de la teatralidad de la narración clásica se concentra y se reduce a una mínima expresión, pero se significa en el espacio cinematográfico con la misma intensidad.

Y es que el cine de la modernidad dialoga continuamente con el cine clásico, se configura como dispositivo que reconstruye indirectamente un mundo que el clasicismo susurraba de modo abierto, directo: el film moderno, metalingüístico por esencia, tiene conciencia de ser film, y por ello acaba incorporando en su discurso a la figura del espectador, como sucede al final de este plano de Godard en que la protagonista mira fijamente a cámara en actitud interrogativa hacia la platea. La mirada del espectador, desdoblada por la actitud contemplativa del personaje, se impregna de temporalidad y queda abierta a la percepción de un universo en espera. En espera, quizá, de que el deseo reencuentre su espacio entre la pantalla y aquél para quien la pantalla existe: un

deseo entre un pasado irrecuperable (el clasicismo) y un cine futuro que encuentre nuevas formas para hacerla circular en plenitud de sentido.

La mirada (y el deseo) del director en la pantalla

En el anhelo de la modernidad de encontrar nuevas formas para la representación del deseo, Jean-Luc Godard consigue imprimirlo en *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962) siguiendo el camino iniciado por su admirado Roberto Rossellini: nos referimos a la película que tiene como protagonista a Anna Karina, la mujer que Godard amaba en aquel entonces y, como veremos, así intenta inscribirlo en el celuloide. La protagonista encarna a Nana Kleinfrankenheim, una prostituta que encuentra en la avanzada segunda parte de la cinta a un joven que desea con el corazón. Antes de la secuencia que queremos analizar, Nana pide fuego al joven y en una explosión espontánea de felicidad empieza a bailar para él al ritmo de una pieza musical que ella ha escogido en el *juke box* del hotel donde se encuentran. Esta danzante irrupción de los sentimientos de la protagonista, en un film que no es un musical, recuerda la gestualidad exagerada de las feminidades que poblaban los filmes clásicos de la época muda. Lo más sorprendente de esta relación amorosa es que, después de esta secuencia, vemos a los amantes en una habitación sin saber qué ha sucedido exactamente entre ellos, cuál ha sido, por ejemplo, el primer intercambio de miradas pasionales entre ambos. En esta nueva secuencia, Nana, mientras cierra una ventana, fija su atención en el joven, ahora leyendo absorto sentado sobre una cama. Saber qué libro tiene entre las manos es primordial para comprender la dimensión de esta secuencia: el muchacho está concentrado en la lectura de «El retrato oval», el cuento de Edgar Allan Poe que explica la historia de un hombre que quería plasmar la vivacidad de su amada en un cuadro; justo en el momento en que consigue finalizar su obra, su última pincelada coincide con la repentina palidez de la mujer que muere en el instante en que la creación del pintor llega a la perfección. El relato de Poe se incorpora en las imágenes a partir de la voz del mismo Jean-Luc Godard que lee el cuento para el espectador. Nana es mirada dos veces por el joven cuando el cuento explicita los momentos en los que el pintor contempla su pintura. Justo cuando Godard lee estos pasajes, el joven levanta la vista de su libro. El contraplano es el de un primer plano a contraluz de Nana, primero de perfil, luego con sus ojos hacia la

cámara que sostiene el director; en aquel instante la voz de Godard reza: «el retrato, ya lo dije, era de una joven...». Hasta aquí nos encontramos ante una expresión ambigua de la pasión silenciosa de la protagonista. Ambigua porque Nana/Anna Karina podría estar mirando a su amado de la ficción o hacia el propio Godard. Un plano posterior cifra el enigma: Anna Karina, desterrada del anterior encuadre de la ficción, es retratada sobre una pared blanca con la voz del director leyendo ininterrumpidamente el cuento de Poe; un nuevo plano, con Anna Karina al lado de una pequeña fotografía de Elizabeth Taylor escucha el relato y pide un cigarrillo al joven que se acerca hacia ella de espaldas, un escorzo que no tiene importancia para el espectador y que se retira hacia un definitivo fuera de campo (el joven ya no vuelve a aparecer en la película). ¿Quién, pues, sigue leyendo si el muchacho se ha levantado de la cama abandonando la lectura? Sólo Godard. En efecto, Godard, una vez ha sacado al amante-ficción de la representación, se queda mirando a su amada en este largo plano en el que Anna Karina sigue escuchando con mucha atención el cuento recitado por el director, mientras se pinta los labios y sigue fumando. El *retrato oval* llega a su fin: «el pintor quedó extasiado ante su obra pero, un minuto después, contemplándola aún, tembló horrorizado. Y gritó con voz tonante: “en verdad, es la vida misma”. Se volvió para mirar a su bien amada... estaba muerta». La dos últimas palabras coinciden con un lento fundido a negro que modula Godard ante el rostro conmovido de la figura femenina de Anna Karina. Este fundido en negro es visto por Alain Bergala (2003) como la constatación de la imposibilidad que tiene el director de captar (de comprender) la totalidad de su bien amada: el fundido en negro hace desaparecer todo lo que ha logrado retratar de la persona de Anna Karina. Pero aunque haya sido sólo por unos minutos, Jean-Luc Godard consigue incorporar su deseo en el relato en forma de contraplano invisible, quién sabe si visible para los ojos del espectador moderno.

Encadenados

Pero claramente visible para el espectador es el rostro (aunque maquillado y disfrazado de Harold Lloyd) de Jean-Luc Godard al lado de Anna Karina en un film mudo que rueda Agnès Varda para insertar en su largometraje *Cléo de 5 a 7* (1961). El cortometraje que se proyecta en el interior de la película de Varda contiene una simple

historia de amor protagonizada por Karina y Godard y en la que, en clave cómica, los vemos mirarse y amarse dentro la pantalla.

La ópera prima de Agnès Varda, como todo el cine de Godard, *encadena* maravillosamente el clasicismo con la modernidad. En efecto, la dama de la *Nouvelle vague* remueve las aguas de la tradición al proporcionar una protagonista, Cléo (Corinne Marchand), que nada sabe del amor y que encuentra, después de escapar de las garras de Thánatos, su verdadero amor. La muerte no está presente en la forma de un maligno pretendiente, tal y como solía suceder en el cine clásico, sino que emerge del propio cuerpo de la protagonista al anidar un cáncer que ella sospecha que es mortal. Varda sigue a Cléo en las dos horas de espera antes de recibir el resultado de las pruebas médicas. La directora (1994, p. 48) cuenta en su libro que «las pinturas de Baldung Grien, bellas y terribles, devinieron el sentido del film: la belleza y la muerte abrazadas en la tela eran mi motivo de inspiración. Una pequeña reproducción de uno de esos cuadros estaba siempre colgado allí donde rodábamos».

Con la variación narrativa de que Thánatos se encuentra dentro de ella, Cléo es un sujeto deseante que, en relación con la tradición clásica, exhibe su anhelo interior (sólo) dos veces de manera explícita: cuando casualmente ve un film mudo desde la cabina donde se halla el proyector –cuando ve a Jean-Luc Godard vestido de Harold Lloyd; cuando contempla, pues, las bodas entre el clasicismo y la modernidad– y en el momento en que empieza a sentirse atraída por el joven soldado que la acompaña hasta el hospital. Una vez el médico les comunica que con un tratamiento de un par de meses Cléo estará bien, la pareja se coge de la mano y camina unida hacia adelante sin decirse nada. Aunque el desenlace se produzca de manera instantánea –de manera irónica, distanciada, moderna: el médico aparece de repente en un coche descapotable para dar la buena nueva a los enamorados– el argumento y los matices interpretativos de la joven mucho tienen que ver con el cine clásico. Una prueba de ello se encuentra en el último plano del film donde Agnès Varda recoge en un largo *travelling* el rostro de los dos protagonistas que avanzan cautivados por un extraño sentimiento; la expresión de ella es similar a la que habíamos visto en las figuras femeninas del cine clásico: el deseo de Cléo se cifra en una mirada tímida hacia a las alturas que repite una y otra vez hasta mirar al hombre que realmente ama.

Pero es el siguiente film de la cineasta francesa, *Le bonheur* (*La felicidad*, 1965) el que mejor nos proporciona una nueva expresión para la representación del deseo. El argumento versa sobre un feliz matrimonio con dos hijos que, *à la maniera renoriana*, ubica su felicidad en el campo, viviendo en una pequeña ciudad rural, disfrutando de los verdes bosques de la *campagne* francesa. Aunque la felicidad parezca completa entre el matrimonio, el marido, François (Jean-Claude Drouot) se enamora de otra mujer, Émilie (Marie France Boyer), y empieza a tener una doble vida amorosa con las dos mujeres. Pero François vive con tanta tranquilidad su nueva situación que decide contárselo a su esposa. La secuencia que queremos describir es precisamente ésta, la escena en la que François cuenta a su mujer, Thérèse (Claire Drouot), que tiene una amante. En un largo plano secuencia de cinco minutos y medio Agnès Varda sigue de cerca el momento de la confesión de François y las reacciones que aparecen en el rostro de Thérèse. Finalmente, el esposo convence a su mujer de que no la ha dejado de amar, sino todo lo contrario; ella lo abraza y pronuncia que, después de esta revelación, se quieren aún más; el matrimonio empieza a desnudarse, mientras la cámara se aleja del lugar. Después de un plano de los niños durmiendo y un par de planos de la naturaleza que envuelve a los protagonistas, la cámara de Varda se acerca al matrimonio desnudo: ella acaba de despertar y con una gran expresión de deseo mira a cámara, luego mira a su marido y se aleja del lugar. El último plano que vemos de Thérèse, en la siguiente escena, es ya un cuerpo sin vida, ahogado quién sabe si porque ha tenido un accidente o porque voluntariamente se ha quitado la vida. Lo interesante de la secuencia es que el deseo la catapulta hacia un escenario fuera de campo, más allá de la pantalla, más allá de la vida de los personajes (y de los espectadores). El deseo, pues, se alza sobre el escenario cinematográfico para decirse que no puede imprimirse en su totalidad, enlazado, como sucedía en el cine clásico, en íntima y profunda comunión con Thánatos.

La (no) representación del deseo

Si la expresión del deseo (y de la muerte) no puede contenerse en el cuadro cinematográfico, bien podríamos pensar que la posibilidad de representar lo más esencial para la vida humana es quizás imposible que tome una simple forma en la

pantalla. Este cuestionamiento de la imagen es justo uno de los temas que preocuparon a la escritora cineasta Marguerite Duras: desde su participación como guionista en *Hiroshima, mon amour*, su indagación cinematográfica no ha cesado de recorrer distintos caminos que diesen soluciones al problema de la representación de los intangibles que rodean –y explican– a la humanidad. Como ella misma afirma (Magny, 1997, p. 14), «lo que no puede definirse no puede fijarse en la pantalla». Tal sentencia conduce a la directora a iniciar una trayectoria experimental que la lleva a no inscribirse en ninguna tradición cinematográfica: no dialoga con Hollywood, pero tampoco con los nuevos cines europeos, porque se impone no partir de ningún sistema de representación. Con este aliento renovador, y más concretamente con una escena de *India song* (1975) de Marguerite Duras, cerramos este capítulo: conscientes de que la historia del cine continúa hasta el presente siglo XXI, nos detenemos, en este inicial recorrido histórico de la representación del deseo, en la compleja –y fascinante– antesala de la postmodernidad.

India song empieza con dos voces femeninas que hablan sobre la imagen de un desierto paisaje crepuscular. Luego, el tema musical que lleva por título la película nos transporta a un interior oscuro, mientras las mismas voces siguen recordando una gran historia de amor entre la esposa del embajador de Francia en Calcuta, Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig) y Michael Richardson (Claude Mann). En la penumbra, un criado arregla unas flores que se encuentran sobre un piano de cola negro. Las palabras de las mujeres, aún sobre el tema *India song*, reconstruyen el baile nocturno donde nació la pasión de los dos protagonistas. Mientras se habla de la fiesta, la cámara recorre lentamente unos femeninos vestidos fastuosos extendidos en el suelo. Después, la cámara se detiene en tres copas de champán medio vacías que reposan sobre el piano. Una de las voces femeninas pronuncia con emoción: «¡Cuanto amor en aquel baile! ¡Cuanto deseo!».

Si bien es cierto que las copas no quieren representar la compleja pasión de los personajes (son sólo, como los vestidos, los restos de una gran fiesta que posiblemente existió en el pasado), el relato de las dos mujeres nos cautiva precisamente en este instante, cuando el espacio plástico y sonoro de la imagen visibiliza la imposibilidad de la representación literal del deseo. Pero, en cambio, a partir de este plano donde la escenificación propone una visión absolutamente opuesta a la expresión clásica, el

deseo no representado de Anne-Marie Stretter empieza a extenderse en la película. No importa que no exista una representación convencional de los sentimientos o de las acciones de los personajes: aunque el baile se escenifique sintéticamente con el abrazo de los dos amantes (sin más secundarios que realcen el clima festivo del baile) o que de manera confusa la figura de Michael se multiplique en distintos cuerpos masculinos, el espectador se impregna del deseo de los personajes. Es más, cuanto más desnudo se presenta el escenario cinematográfico, más neto se revela el deseo que palpita tras la figura femenina de Anne-Marie Stretter. En otras palabras, cuanto más se percibe el vacío de la puesta en escena de Marguerite Duras, más se distingue el deseo de la protagonista femenina. La prefiguración de la representación del deseo de los primeros cineastas de Hollywood en la que, como hemos visto, este sentimiento se escenificaba en un espacio visiblemente construido, se instala también en el discurso creativo de los nuevos cineastas europeos, aunque se presente de manera radicalmente opuesta a lo que acabó siendo el canon clásico.

Así, ante una escenificación –extremadamente distanciada– de los hechos amorosos que sucedieron en Calcuta, Marguerite Duras resuelve que el deseo no es un instante sino el gran protagonista de toda la película. Sin posibilidad, pues, de poder contemplar puntualmente la gestualidad extasiada de Anne-Marie Stretter, la directora recorre los espacios y las figuras de los actores lentamente, haciendo emerger el deseo precisamente en el desencuentro entre las palabras y las imágenes. Ante la ausencia de una representación que dé un sentido directo al relato en *off*, el espectador busca con afán signos de deseo en la pantalla y puede ver en las copas de *champagne* la grandeza de un deseo que no puede reconstruirse en la pantalla.

Entre la representación hiperbólica, a veces incluso barroca, del Hollywood clásico a las copas inexpresivas de Marguerite Duras se encuentra siempre explícito el escenario, el marco, la mirada de un director que saborea, construye y moldea la materia del deseo. Porque el deseo es una de las sustancias básicas que necesita el cine para ser cine. Precisamente por esta razón los creadores impulsan estrategias de representación que subrayen esta verdad del cinematógrafo: el deseo se encuentra en el centro de la imagen filmica –visible o invisible– ensalzándose como primer motor de la Representación cinematográfica.

4.1.4 IMÁGENES DEL DESEO DE LAS MADRES. DEL MELODRAMA AL CINE FANTÁSTICO

MERCEDES COLL

El amor materno, definido en nuestra cultura como paradigma del amor incondicional y desinteresado, satisface plenamente nuestras fantasías de la unión amorosa como fusión con el otro. El cine nos ofrece numerosas imágenes de ese amor maternal absoluto a través de diversas figuras maternas, desde las madres abnegadas, capaces de los máximos sacrificios y renunciadas con tal de preservar la supuesta demanda del hijo o la hija, hasta aquellas cuyo exceso de amor anula cualquier deseo que ellas no puedan satisfacer. Trataremos sobre este deseo excedido de las madres representado en algunos relatos cinematográficos para determinar hasta que punto la forma de ver una imagen está condicionada por aquello que precisamente escapa a nuestra visión. No pretendemos sostener el significado que estas figuras maternas vehiculizan, sino constatar, simplemente, cómo el cine facilita los escenarios de nuestras fantasías a través de unos determinadas pautas y modelos de visión.

Por la doble naturaleza de la imagen (presencia de lo que no está, de lo que está representado) la visión deja de ser simple posesión de lo visto y se presenta también como constatación de lo que no está. Esta doble faz de la imagen puede definirse a partir de distintas categorías, desde la relación entre lo visible y lo invisible formulado desde la perspectiva fenomenológica, hasta la distinción semiológica entre el significado y el sentido, sin olvidar la separación fundamental establecida por el psicoanálisis entre lo consciente y lo inconsciente. La visión se separa de la simple percepción y apunta a lo evocado y fantaseado, a todo aquello que nos mira desde la imagen sin ser visible. No se trata de trascender lo que la imagen nos ofrece al margen de su propia materialidad. Tampoco nos referimos a un mensaje oculto en las imágenes que debería ser descifrado, ni a este más allá de la representación donde determinados análisis desembocan en el delirio. Simplemente queremos señalar la imbricación de la

imagen con nuestros deseos y señalar su relevancia en la construcción del imaginario en donde los recreamos.

En los relatos que comentaremos se prioriza el objeto visto sobre la visión que lo ha producido. Estas películas, contrariamente a otro tipo de cine, potencian la objetividad de las imágenes en detrimento de su realidad subjetiva, como visión, signo o discurso sobre lo real. Sin embargo veremos como la propia ambivalencia del deseo que tratan de visibilizar impide construir una imagen plenamente significada y fácilmente asimilable como es usual en este tipo de cine.

Hemos elegido 3 películas aparentemente muy distintas: *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Inteligencia Artificial (AI)*, (Steven Spielberg, 2001) y *Alien Resurrección (Alien resurrección)*, (Jean-Pierre Jeunet, 1997) no parecen tener demasiadas cosas en común, salvo si nos atenemos al núcleo dramático de sus historias. Estos cuatro relatos giran alrededor de un mismo conflicto, el de los vínculos maternos, y coinciden en el tipo de emoción que provocan las escenas donde la madre tiene un especial protagonismo. El objetivo de nuestro comentario es aclarar parte de la confusión emocional que provocan ciertas imágenes, concretamente aquellas que tienen una especial relevancia para entender el drama que representan.

Bataille, en *El no saber, risa y lágrimas*, nos indica la situación a la que responde la risa y de qué modo comparte con las lágrimas un mismo origen. Su sugerente reflexión nos lleva a vincular la risa y las lágrimas con lo desconocido, o mejor dicho con la aparición brusca de lo no-conocido que nos introduce en un ámbito imprevisible donde no podemos reconocernos ni situarnos: “reímos (lloramos), no por una razón que no llegaremos a conocer por falta de información o por falta de suficiente penetración sino porque *lo desconocido* da risa (o llanto)” (Bataille, 2002, p. 115).

El cine nos ha dado espléndidas muestras de la capacidad de las imágenes para conmovernos hasta lo más hondo, pero el llanto que nos embarga acaba muchas veces en una sonrisa de complicidad con nuestra propia ingenuidad ante el poder de las imágenes. Justificamos los afectos que hemos vivido atribuyéndolos a nuestra excesiva capacidad de creencia o sugestión, sin molestarnos en indagar otras causas y motivos que permitan explicar nuestra sonrisa como reconocimiento distanciado de las lágrimas

que nos han rebasado momentos antes. De esta ambivalencia ha surgido nuestro interés por desentrañar los mecanismos que se ponen en juego para producir estos afectos. El texto que presentamos nace como un primer esbozo que trata de dar cuenta, desde propuestas diversas, de las emociones generadas por las imágenes. Nuestro itinerario empieza con el terror de las madres ancestrales de Goethe y termina con el sentimiento de lo siniestro según Freud, para concluir con los comentarios filmicos que se inician con las lágrimas del melodrama hasta finalizar con las del cine fantástico, donde el llanto se mezcla más libremente con la risa por la mayor amplitud de su verosimilitud, que admite extremar el lado siniestro o grotesco de la emoción recreada.

En el origen, las madres

En el *Fausto* de Goethe, la atracción y el temor que despierta el deseo materno está magistralmente caracterizado por esas Madres terribles que conocen el secreto para entrar en el mundo de los muertos. La Madre Tierra es el mito primigenio que fundamenta la maternidad como principio y fin de la vida. En su interior alberga las semillas que germinarán, y es el espacio donde deberán ser enterrados los muertos para poder retornar a una nueva vida. Esta representación de la maternidad como lugar de coincidencia de la vida y de la muerte es el sustrato de la mayor parte de las fantasías recreadas por nuestra cultura sobre su significado.

Nos detenemos en las palabras de Mefistófeles, que ante la insistencia de Fausto accede finalmente a mostrarle el medio para entrar en el mundo de los muertos:

De mala gana te descubro el augusto misterio... las diosas ocupan su trono en soledad austera... y para ellas no existe el espacio y menos el tiempo... Hablar de ellas es perplejidad. ¡Las madres son! (Goethe, 1991, p. 873)

Fausto retrocede asustado ante estas palabras, que no puede oír sin estremecerse. A pesar de su propio temblor y de las advertencias de Mefistófeles, decide viajar a este mundo infernal en el que no hay rutas ni caminos que puedan orientar sus pasos. Guiado sólo con el asombro, Fausto se dirige hacia este espacio informe que nadie se ha

atrevido a explorar. Como relata Goethe, el sentimiento de Fausto es el temblor sublime que nos invade cuando nos acercamos al misterio de la vida, este dominio insondable que está más allá del lenguaje y la razón. Ante el reino inconmensurable de las Madres constatamos nuestros límites, pero a su vez la atracción que nos provoca su presencia numinosa eleva nuestro espíritu más allá de sus posibilidades y, de este modo, satisface nuestro deseo de infinitud. El estremecimiento ante las Madres terribles es el que sentimos ante la muerte, a la que nos acercamos desde el origen mismo de la vida.

En esta figura de la maternidad el principio de muerte es lo informe, lo ilimitado de su dominio y poder, pues el no tener forma equivale a lo que no puede definirse y comprenderse. Si nos adentramos en este reino de lo informe nada podrá orientarnos ni resguardarnos, solo nos podrá guiar nuestro propio asombro y desconcierto. Este terror sublime expresado por Goethe resuena en nuestro imaginario como resto de un deseo de completud que según el psicoanálisis determina nuestros vínculos originarios con la madre. La recreación literaria de Goethe adquiere sentido bajo los presupuestos del psicoanálisis como pulsión de muerte que apunta a este más allá del principio de placer formulado por Freud.

En nuestra cultura el cuerpo de la madre se convierte en objeto de veneración al detentar el poder de dar la vida, pero esta misma potencia con la que la significamos revierte como temor al sentirnos desprotegidos ante su voluntad. Dependemos de ella para poder satisfacer nuestras necesidades más elementales y en esta dependencia inscribimos nuestro amor, pero la misma fuerza que nos ata a ella como objeto de deseo puede convertirse en fuente de temor ante su posible desaparición o abandono. El movimiento del deseo que nos une a ella adquiere esta doble dimensión de vida y muerte, confundiéndose los límites entre ambas en la satisfacción misma que buscamos.

La fuerza que nos vincula a la madre por necesidad es la misma que puede destruirnos, si excedemos su cumplimiento hasta la total unión que deseamos. La fusión con ella, máxima satisfacción de nuestro anhelo, supone un retorno a su seno donde encontramos la quietud de la muerte.

[La unidad indiferenciada con la madre](#)

El psicoanálisis ha definido los vínculos con la madre como elementos determinantes de

nuestra subjetividad. La mirada de la madre actúa como un espejo donde nos reconocemos a nosotros mismos proyectándonos en la imagen que ella nos ofrece. A través de esta relación adquirimos una experiencia de identificación que nos permitirá estructurar nuestro cuerpo como un todo unificado. Según Lacan esta primera fase donde construimos nuestro yo a través de la imagen (el yo imaginario) se desarrolla gracias a un proceso de diferenciación y reconocimiento. Tal y como señala Jöel Dor (1986, pp. 91-92) este itinerario se produce en tres fases. En un primer momento percibimos la imagen de nuestro cuerpo como un ser real al que nos acercamos e intentamos atrapar. Se produce una confusión entre uno mismo y el otro hasta descubrir que el otro del espejo no es un ser real sino una imagen. A partir de este momento podemos distinguir la realidad del otro de la imagen del otro hasta que finalmente nos reconocemos en la imagen reflejada y conseguimos de este modo integrar los fragmentos de nuestro cuerpo en una totalidad unificada. Este yo imaginario es la primera elaboración de nuestra identidad, que al presentarse como alienación en la imagen del espejo determinará el desconocimiento crónico que no dejaremos de mantener con nosotros mismos. Nos constituimos, en definitiva, a partir del otro imaginario que en los primeros meses de vida es la madre.

En tanto satisface las necesidades indispensables para la vida, la madre se instituye como objeto primordial desde donde formulamos nuestro deseo como deseo del deseo del otro. En este sentido el niño o la niña se encuentran atrapados en la dialéctica fálica, es decir en ser o no ser el objeto que complementa imaginariamente a la madre, en ser aquello que satisface plenamente su deseo.

A partir de esta simbiosis con la madre, el psicoanálisis explica nuestra evolución psíquica como un proceso de separación y de pérdida por el que necesariamente habremos de pasar para podernos constituir como sujetos de deseo. La ruptura de los vínculos con la madre se produce a través de la mediación del padre que aparece como el objeto de deseo de la madre, introduciendo de este modo al niño y a la niña en la castración (en el reconocimiento de no ser el objeto único, el falo, que colma plenamente su deseo). La intervención del padre como objeto de deseo de la madre es vivida por el niño y la niña como privación y prohibición que los enfrenta no sólo a aceptar que no son el objeto de deseo de la madre (el falo) sino a aceptar también que no lo tienen.

Ésta es la incidencia del llamado complejo de castración que deberán asumir tanto el niño como la niña para poder llevar a cabo esta conquista del falo en la siguiente etapa donde entran definitivamente en la esfera de lo simbólico que los instituye como sujetos de deseo.

Sin detenernos en las etapas, señaladas por Dor, que marcan la evolución del complejo de Edipo, destacamos la intervención paterna como ruptura de los vínculos con la madre. En los primeros momentos, tal como indicábamos, el padre es presentado como rival ante el dilema de ser o no ser el objeto de deseo de la madre, pero finalmente actúa como el que tiene lo que supuestamente desea la madre, y a través de esta vía se produce el acceso a lo simbólico.

El ejemplo que mejor ilustra la entrada en el dominio de lo simbólico (la realización de la metáfora paterna en términos lacanianos), nos lo facilita el mismo Freud al describirnos un extraño juego que su nieto realizaba desde la cuna. Este juego, llamado Fort-da por analogía con los sonidos que el niño pronunciaba mientras lo realizaba, consistía en lanzar repetidamente una bobina atada a un hilo del que tiraba cada vez que quería recuperarla. Las apariciones y desapariciones de la bobina simbolizaban las presencias y ausencias de la madre, dominando de este modo su angustia y su deseo. El juego permite al niño invertir su situación pasiva y identificarse como sujeto que controla las idas y venidas de la madre. Como señala Dor, “el Fort-Da nos indica que desde ahora [el niño] logra, fundamentalmente, dominar el hecho de no ser ya el único objeto de deseo de la madre, es decir, el objeto que satisface la falta del Otro: es decir, el falo. El niño puede entonces movilizar su deseo como deseo de sujeto hacia objetos que remplacen el objeto perdido” (Dor, 1986, p. 104).

Para poder realizar este proceso, el niño ha debido diferenciarse de su vivencia y del sustituto simbólico que la representa. Esta separación le permite nombrar su renuncia al objeto perdido y de este modo se impone al deseo la mediación del lenguaje. Lacan habla de la metáfora paterna para referirse a esta intervención del padre como significante del deseo de la madre y desde esta posición se asocia a la ley simbólica que encarna. La eficacia de esta intervención sólo es posible si la madre reconoce al padre como objeto de su deseo y, por tanto, si está dispuesta a renunciar a su vinculación fálica con el hijo o la hija.

A través de la relación edípica, el psicoanálisis explica el juego de identificaciones en las que cada uno se posicionará en función de su sexo. El niño que renuncia al falo materno se identificará con el padre que supuestamente lo tiene. La niña, en cambio, puede abandonar su posición fálica al reconocerse en la falta de la madre y buscar el objeto allí donde la madre lo busca, en el padre. El objeto primordial se pierde en esta cadena de significantes que lo nombran tratando de sustituir su pérdida con otros objetos que necesariamente deberán ser reemplazados por otros para poder mantener la dinámica del deseo que nos permite seguir viviendo. *Al término del Edipo el falo aparece como la pérdida simbólica de un objeto imaginado* (Dor, 1986, p.108).

En conclusión podemos afirmar que el beneficio que obtiene el sujeto al desprenderse de su relación imaginaria con la madre sólo es posible mediante una nueva alienación del deseo en la dimensión del lenguaje. El deseo nombrado mediante sustitutos supone en el sujeto hablante una división subjetiva (*Spaltung*) que lo separa de si mismo irreversiblemente y produce el advenimiento del inconsciente.

El desfase entre el decir y lo dicho puede ampliarse al campo de la mirada, donde se inscribe el deseo como deseo de ver, de retener y poseer, el objeto perdido. La fascinación por determinadas imágenes puede entenderse desde este contexto como el deslumbramiento que nos producen por evocar excesivamente el objeto prohibido. No miramos la imagen sino que la imagen nos mira, nos deslumbra y nos atrae.

[El cine como escenario de nuestros deseos](#)

Las imágenes que el cine nos ofrece son uno de los lugares privilegiados para recrear los fantasmas de nuestro inconsciente. Su alto grado de analogía convierte a estas imágenes en perfectos simulacros de la realidad que no solo la representan sino que modifican la experiencia que tenemos de ella. El placer que nos proporcionan las imágenes reside en la promesa siempre prolongada de ver cada vez más. Nuestra pulsión voyeurística, como muy bien sabía Hitchcock, se ve intensificada con esta demora que la mantiene en suspenso, a la espera de lograr ver ese más allá de lo percibido que nunca acaba de colmarse para preservar de este modo el deseo que moviliza.

La visión acorde con nuestros deseos que ofrece el cine debe someterse a unos límites que nos aseguren la distancia necesaria para simbolizar las imágenes que contemplamos. Fuera del espacio simbólico del relato, la imagen puede fácilmente mostrar su carga mortífera apuntando directamente a nuestros ojos. Como Medusa estas imágenes retienen nuestra mirada hasta deslumbrarla y cegarla por el efecto de esta hendidura luminosa a través de la que emerge lo real, este resto que excede a toda simbolización. No son imágenes que podamos mirar, sino imágenes que nos miran, nos atraen y nos aterrorizan.

El régimen de visibilidad que nos ofrece el cine se caracteriza, tal y como apuntábamos al inicio, por un intercambio entre lo visible y lo invisible que no deja de movilizarse constantemente. En la propia naturaleza de la imagen encontramos esta dialéctica de la presencia y la ausencia, de lo oculto y lo mostrado. Presencia en tanto que imagen y ausencia de la realidad a la que sustituye. En función de la relación que se establece entre los dos dominios podemos diferenciar las distintas experiencias de la visión que se han desarrollado a lo largo de la historia del cine.

Frente a la parcialidad inevitable de toda imagen, la mirada clásica expande la visión del mundo representado más allá de los límites del encuadre gracias a la continuidad que establece entre el campo (lo visible) y el fuera de campo (lo que no vemos). El enlace entre ambos se produce gracias al *raccord* de miradas construido desde la complementariedad entre el ver y la cosa vista. El mundo ficcional, en donde nos introducimos mediante la identificación con la cámara y con los personajes, se expande más allá de los límites del encuadre y se constituye como totalidad plenamente significada.

El deseo de saber y de ver, constantemente movilizado por las imágenes, es quien en última instancia garantiza la eficacia del ensamblaje y por tanto el elemento privilegiado al que apuntan constantemente las imágenes. Pero estas mismas imágenes pueden mostrar su carga mortífera, como *fascinum* que nos atrapa y seduce, al aproximarse excesivamente a aquello que no puede representarse sin que nos deslumbré y nos ciegue. En la imagen fascinante lo que cuenta no es la credibilidad de lo que vemos (su verdad o falsedad como reflejo) sino lo que no podemos ver en relación a lo que se muestra.

La mimesis del relato clásico se ha explicado tradicionalmente desde la metáfora del espejo que refleja la realidad de las cosas, pero como muy bien sabemos por la mitología clásica la imagen en el espejo puede ser recreada de forma más compleja que la simple relación simétrica entre imagen (reflejo) y objeto (lo que está delante del espejo). Vernant (2001, p. 114) alude a esta alteración de la función natural del espejo al relatar la peculiaridad del espejo situado a la salida del templo de Despoina, en Licosura. Esta divinidad, “La señora”, estaba representada por una figura sentada majestuosamente en un trono al lado de su madre Démeter. Al salir del templo el adepto podía contemplar su rostro en el espejo pero lo que en él veía no era realmente su rostro sino su sombra, aquello que será cuando deje de contemplar la luz. Este doble de sí mismo no puede verse con claridad, al estar rodeado de sombras que acaban disolviendo su rostro y su mirada. El espejo, señala Vernant, recuerda al devoto que se mire en él que su figura está destinada a desaparecer en el reino de la noche, a desvanecerse cuando entre en lo invisible. Totalmente distinta será la visión que el adepto obtiene al ver reflejado en el espejo las estatuas de las diosas. En este caso el espejo les devuelve el auténtico brillo de lo divino, las ilumina haciendo emerger aquel fulgor que el ojo humano no puede contemplar cara a cara sin deslumbrarse por su intensidad. Vernant concluye su explicación señalando que “la imagen, en lugar de debilitarse por su desdoblamiento en forma de reflejo, se intensifica, se refuerza, se altera, se convierte en epifanía divina: es el dios mismo que manifestándose como al término de una iniciación, mira a los ojos del adepto en el momento en que abandona el templo” (2001, p.116).

Constatamos con este ejemplo que hay dos formas de visibilidad, la del exceso y la de la falta de luz. El espejo de Despoina da a ver lo invisible cuya determinación proviene de la falta de luz (el mundo de las sombras) y de su exceso (el fulgor de lo divino que el ser humano no puede contemplar sin cegarse). Esta curiosidad del espejo de la diosa nos permite entender el dominio de la imagen como espacio relacional, conformado por la distinción entre lo mismo y lo otro, entre el ser y el ser visto, referido a las cosas (realidad y apariencia) o a uno mismo (construcción de la identidad individual desde el retorno sobre sí mismo o su proyección en el otro).

El cine, como apunta Godard en *Le mépris*, sustituye nuestras miradas por un mundo acorde con nuestros deseos. Efectivamente el cine nos da a ver un mundo

“acorde” con nuestros deseos, pero el problema es determinar cómo es ese mundo y qué acuerdo hay entre él y nuestros deseos. ¿Cómo nos conformamos al deseo y al mundo del otro?, ¿cual es la imagen producida y en qué nos reconocemos en ella?

Imágenes inquietantes del deseo de las madres

Las madres excedidas en su deseo se presentan como imágenes deslumbrantes que atrapan nuestra mirada y que fácilmente derivan de la fascinación al espanto. Estas imágenes apuntan a lo más íntimo de nosotros mismos, a nuestro deseo más primigenio, pero su presencia nos resulta extraña, inquietantemente extraña. No podemos reconocernos en lo que vemos y por ello resultan extrañas, pero la inquietud que nos provocan indica claramente que hay algo que nos afecta, algo en lo que se reconoce nuestro deseo.

Estas imágenes de las madres, próximas y distantes, producen un temor especial que Freud definió en 1919 como el sentimiento de lo siniestro (Freud, 1974). La capacidad de ser afectados por aquello que es aparentemente extraño a nosotros mismos queda explicado al analizar el origen etimológico del término alemán *unheimlich* (lo siniestro). Esta palabra tiene un doble origen, por un lado la palabra es el antónimo de *heimlich* (íntimo, secreto y familiar), de lo que podemos deducir que lo siniestro causa espanto porque no es conocido. Sin embargo, no todo lo extraño causa espanto y en consecuencia debe haber alguna cosa más que se agregue a lo desconocido para producir un efecto siniestro. Para solventar este problema Freud indaga en el término *heimlich*, que designa en un primer momento lo hogareño, lo conocido y familiar, pero también alude por extensión a lo secreto, a lo oculto que los extraños no deben saber. Como resultado de sus análisis Freud descubre el doble significado de *heimlich*, aquello que es confortable y familiar y a su vez lo que es oculto y disimulado. *Unheimlich* resulta de esta modo sólo contrario al primer sentido pero no al segundo. Citando a Schelling, Freud concluye afirmando que es siniestro “aquello que habiendo de permanecer oculto y secreto, se ha revelado”. Eso que irrumpe y adviene como extrañamente familiar es el deseo inconsciente que emerge en la realidad cuando debería estar oculto.

Cuando el deseo inconsciente, lo más íntimamente familiar que nos define y constituye, se hace presente en una situación, en una palabra o en una imagen, sólo podemos reconocerlo desde el extrañamiento ante la amenaza que supone su proximidad. Al notar la presencia de aquello que debió negarse y reprimirse para evitar el castigo, emerge la fuerza del temor que nos obliga a relegarlo al olvido. Aquello que un día deseamos intensamente y que creímos poseer, la madre como objeto primordial de nuestro deseo, surge de nuevo en estas imágenes terroríficas y fascinantes de las madres que nos atenazan con su deseo ilimitado. Ante estas figuras sentimos un temor muy particular, que nos permite restituir su pérdida desde la propia angustia que nos provoca su proximidad. Contemplar la pulsión de muerte en el deseo de la madre nos permite recrear nuestro deseo más íntimo y originario. El objeto que un día creímos poseer y al que tuvimos que renunciar, la madre, se recupera negativamente al proyectarlo como deseo de posesión por su parte. Este deseo desmesurado de la madre nos aterroriza pero nos permite, también, proyectar en él de forma invertida nuestro propio deseo de fusión con ella. Nos resguardamos de nuestro propio deseo asistiendo atemorizados a las consecuencias funestas de su excesivo cumplimiento.

Como comentábamos al inicio de este apartado, la intensidad de la visión se regula por lo que es mostrado en relación a lo evocado. Cuando esta distancia disminuye surge el escalofrío del miedo o el temblor de la risa y el llanto como paliativo que nos resguarda del deslumbramiento que produce su presencia en la imagen. Ante la invasión repentina de lo desconocido, señala Bataille (2002), se produce la risa y el llanto. Las lágrimas que nos rebasan o la risa que nos agita se produce cuando pasamos bruscamente de un mundo estable, donde cada cosa ocupa un lugar determinado, a un mundo en que de repente nuestra seguridad es trastornada. Esta agitación ante lo desconocido es semejante al temblor de Fausto al oír el nombre de Las Madres o a la inquietante extrañeza definida por Freud. En los tres casos, todo aquello que no entendemos nos provoca una emoción intensa que nos oculta su origen. También los efectos descritos son similares en tanto paralizan o detienen cualquier acción, visión o certeza. En las descripciones de los tres autores encontramos la presencia de la muerte como pura negatividad que atrae y espanta. Ante ella surge la risa y el llanto.

Trayectos del deseo de una madre

Hemos elegido como ejemplos de imágenes fascinantes algunas escenas de las tres películas que hemos apuntado al inicio de este texto. Tal y como señalábamos, estas películas responden, en mayor o menor grado, a la estructura narrativa del llamado cine clásico, entendiendo con este término un tipo de narración que privilegia el encadenamiento causal de las acciones como motor de la intriga y que integra la mirada en la representación a través de la fusión con el otro de la imagen.

Por supuesto, este reconocimiento de sí en la imagen del otro no es total sino que se modula desde la distancia para poder asegurar el “como si” de la ficción que fundamenta el placer visual que nos ofrecen las imágenes. La mirada en este tipo de films queda integrada a través de las experiencias de sus protagonistas y del sistema de emociones que genera, pero siempre hay un espacio que permite el “vernover”, no tanto como conciencia del carácter inmanente de la imagen (como representación) sino para mejor asegurar su trascendencia como reflejo de alguna cosa. El placer visual que estas imágenes potencian se basa preferentemente en el dominio simbólico de la cosa vista, de los motivos y circunstancias que explican lo que sucede ante nuestros ojos.

En estas tres películas destacamos unos momentos especialmente significativos en donde se muestra, con una especial intensidad emocional, la ambivalencia del deseo materno que hemos apuntado. El principio de muerte como componente silencioso del deseo materno adquiere una especial pregnancia figurativa en aquellas escenas donde se simboliza la pérdida como separación o ruptura de los vínculos maternos. Las situaciones y los motivos son diversos, pero en todas las películas seleccionadas la carga emocional de estas escenas desborda el marco narrativo en que se inscriben y adquieren, en consecuencia, esa especial fascinación que suspende nuestro deseo de saber en beneficio del puro placer de ver. En estos momentos se condensa en los gestos de los personajes y en el cruce de sus miradas todo el saber narrativo que el relato ha ido movilizando. La emoción ante estas imágenes nos permite reconocer retroactivamente el trayecto temporal del relato como experiencia de la pérdida y la dramaturgia de las acciones como epifanías de dicha experiencia. Tal vez, por unos instantes podemos quedar inmovilizados por la fascinación que nos producen determinados gestos o fusionarnos con el deslumbramiento vivido por los personajes,

pero de nuevo nuestra mirada se proyectará en las siguientes imágenes a la espera de poder colmar las expectativas que progresivamente se abren como promesas nunca totalmente cumplidas.

Las situaciones descritas en cada película revelan los distintos tópicos, esa forma de ver común, desde donde se enuncia la maternidad como fuerza oculta, misterio de la naturaleza o vínculo inexplicable. Cualquier atributo es válido siempre y cuando garantice que no podemos acceder a ella para modelarla o transformarla. No resulta extraño que en estas películas el cuerpo de la madre aparezca como el objeto fascinante que nos atrae y que nos amenaza; objeto prohibido e inaccesible, siempre pospuesto y como tal deseado.

La Mujer, la Feminidad, la Maternidad se incluyen en la representación como fisuras o agujeros por donde desaparece el sentido. El misterio o el enigma que ello supone continúa siendo el garante de la atracción de las imágenes que el relato se encargará de simbolizar, “acordando”, de este modo, nuestros deseos a ese mundo modelado según las expectativas sociales.

Algo diferente a una madre

Stella Dallas (King Vidor, 1937) es uno de los melodramas que mejor expresan el amor maternal como renuncia e inmolación. La joven Stella desea salir de su ambiente familiar y conseguir introducirse en los ambientes elegantes descritos en las películas que ve con asiduidad. Su boda con Stephen Dallas le permite acceder a este mundo deseado pero pronto descubrirá que su forma de hacer es incompatible con las exigencias del decoro y el buen gusto que se le exigen como madre y esposa. Tras su fracaso matrimonial, se refugia en su papel de madre y proyecta en su hija todos sus deseos de mejora social, sin abandonar por ello su protagonismo en las decisiones y estrategias elegidas para conseguir la finalidad buscada. Decidida a no abandonar nunca a su hija, Stella se convierte en su salvadora sin darse cuenta de que Lauren no necesita este reconocimiento porque forma parte de esta clase selecta, mientras que ella queda excluida definitivamente al haber perdido su único vínculo con la separación de Stephen. El error de Stella es similar al de los personajes trágicos que creyendo huir de

su destino acaban cumpliéndolo. El destino de Stella es su origen social, y la fuerza con la que trata de superarlo se convierte en el principal instrumento de su realización.

En diversas escenas constatamos esa doble mirada de la ironía trágica sobre los acontecimientos. La escisión entre el ser y el parecer se presenta desde una doble posición, la de Stella que inocentemente sólo busca distraerse un rato al aceptar la compañía de su estrafalario amigo Ed Mun, y la de la gente respetable, de Lauren y su padre, que no consideran adecuada sus formas de distracción y sus costumbres. Ese “ser algo más que una madre, algo diferente a una madre” que reivindica Stella no puede ser aceptado por las normas del decoro y de la respetabilidad.

Como apunta Linda Williams (1993) uno de los principales problemas sobre los que gira la historia es la sobre-significación de su cuerpo. Stella va acentuando cada vez más los signos de la “feminidad” en su vestuario y maquillaje. Su error consiste en cumplir al pie de la letra lo prescrito como femenino, sin darse cuenta de que dicho cumplimiento exige unos límites que no deben sobrepasarse. Esta significación “femenina” del cuerpo de Stella se convierte en una mascarada, en una parodia de sí misma que en lugar de ocultar lo que no debía verse, su origen social, lo muestra abiertamente. Este cuerpo excedido por los adornos del vestuario o por el maquillaje transforma el “atractivo femenino” en una farsa ridícula que hace reír a todo el mundo en el hotel, donde Stella pasa unas vacaciones con su hija. Lauren, al contemplar la figura esperpéntica de su madre reflejada en el espejo de la cafetería en la que está, huye espantada por miedo a ser reconocida por ella ante sus amigos que desconocen su identidad. El cuerpo de Stella deberá desprenderse de todo hasta eliminar cualquier resto de su identidad, para poder a ver a su hija en este mundo al que ella no tiene acceso.

La duplicidad de sentido con la que hemos contemplado la progresión de su fracaso se mantiene también en las tres secuencias finales con las que se resuelve el conflicto y la restitución del orden transgredido. Para alejar a su hija, Stella representa sus propias actitudes equivocadas, pero en este caso no son fruto de una ignorancia de las consecuencias de sus actos y deseos, sino todo lo contrario. Si en anteriores ocasiones, su amor por Lauren transgredía los límites de la maternidad reglamentada, ahora, el explicitar “querer ser más que una madre” como estrategia para facilitar la

separación de Lauren va a permitirle dar a su hija aquello que siempre había deseado y que estas mismas palabras impidieron. El reconocimiento trágico de no ser la madre adecuada para ella se produce cuando descubre el ambiente de la casa de la señora Morrison y la elegancia de su cuerpo perfectamente ajustado a las normas del buen gusto. En esta entrevista se consume el sacrificio sublime de Stella, y es por primera vez una auténtica madre al renunciar a sus vínculos para conseguir la felicidad de su hija. Stella desaparece de la escena familiar de Lauren dejándola en manos de la Sra. Morrison, quien va ocupar desde este momento el lugar que ella nunca supo sostener.

En el deseo maternal “excedido” de Stella se vislumbra el rostro de la muerte bajo la figura, sumamente atractiva y gratificante, de la inmolación como unión suprema. Stella puede contemplar a su hija desde la calle a través de una ventana iluminada donde tiene lugar la ceremonia de la boda. Una mano oportuna descorre las cortinas y los ojos de Stella se iluminan ante la escena que contempla. Deslumbrada, como ante aquella pantalla de cine que le daba a conocer el mundo que ella quería conseguir, Stella queda fascinada ante su propia imagen proyectada en el rostro radiante de su hija al recibir el anillo que la vincula para siempre a este mundo tan intensamente deseado. Despojada de todos los emblemas de la feminidad “excedida” según lo conveniente, Stella avanza hacia la cámara frontalmente hasta fundir sus lágrimas con las nuestras que asistimos conmocionados al goce de su inmolación.

[Impronta siniestra](#)

Inteligencia artificial (Spielberg, 2001) es el doble siniestro del vínculo materno-filial. El niño-robot es un simulacro tan perfecto que provoca constantemente esta “duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado” señalada por Freud (1974) como una de las situaciones determinantes del efecto siniestro. El niño-robot cumple a la perfección las expectativas sociales del amor filial, pero al no ser “de verdad” debe satisfacer las demandas bajo la forma del simulacro. El deber filial aparece como cumplimiento extremo del deseo de la madre y por este exceso resulta terriblemente siniestro en tanto que muestra sin ningún velo la pulsión de muerte que anida en la posesión materna y en la entrega incondicional del hijo. Las escenas cotidianas de la convivencia familiar

como la cena o el ritual antes de acostarse resultan terriblemente inquietantes al presentarse como gestos vacíos, puras formas sin contenido. David imita constantemente los gestos y movimientos de sus padres o posteriormente de su hermano. Sentado a la mesa simula comer sin poderse llevar nada a la boca porque cualquier alimento podría dañar su mecanismo.

La repetición constante de las acciones que observa en los demás resulta totalmente siniestra y trágica a la vez. Con su imitación David trata de reproducir lo que hacen los demás y lo que cree que se espera de él, pero sabemos que nunca llegará a conseguirlo. Este desfase deja al desnudo su desamparo frente a las demandas del otro y produce una sensación siniestra al evocar el miedo ancestral ante la desaparición o la pérdida del amor de la madre. El drama reside en la imposibilidad por parte del niño-robot de ser un niño de verdad como el hijo a quien sustituye. Todos sus anhelos por conseguir el reconocimiento de la madre y satisfacer sus deseos se ven constantemente abocados al fracaso precisamente por un exagerado cumplimiento de las demandas de la madre. Sus atenciones constantes o este continuo “seguir sus pasos” por toda la casa convierten a David en un doble siniestro (la realización plena) del hijo dependiente de la madre. Nunca podrá ser un niño de verdad y todas las atenciones que dedica a la madre exceden el límite de lo humano y se convierten en signo ineludible de su artificialidad. Esta función de doble siniestro se extrema cuando el niño “de verdad”, que extrañamente ha despertado a la vida, retorna a su hogar y debe compartir el amor por su madre con este extraño hermano que durante un tiempo lo ha sustituido. La distancia entre ambos se hace insostenible cuando contemplamos al niño-robot sometido al sadismo infantil de su “hermano”, que consigue finalmente eliminarlo de la escena familiar al provocar un accidente en la piscina que pone en peligro su propia vida.

El padre impone la decisión a la madre de retornar al niño-robot al centro que lo construyó, sabiendo que deberá ser destruido, pues resulta “inservible” para cualquier función por la impronta recibida que lo ha programado definitivamente como hijo de Mónica. La escena en que la madre pronuncia las palabras definitivas que marcarán el vínculo del robot con ella evoca toda la grandiosidad terrible de esta mirada de la madre recreada como reflejo de la imagen con la que nos identificamos y a partir de la cual iniciamos la construcción de nuestra identidad. El procedimiento consiste en repetir unas palabras mientras madre e hijo se miran directamente a los ojos. La madre deposita

su mano en la nuca del hijo para garantizar esta fusión indeleble de las dos miradas mientras pronuncia las palabras prescritas. La trascendencia del momento en que la protagonista decide asumir sus vínculos maternos contrasta con la inanidad de las palabras pronunciadas¹⁴, provocando un extraño reconocimiento que nos deja en suspenso entre la risa y el llanto. La incongruencia que se produce entre la carga emotiva de los recursos de la puesta en escena y la banalidad de las palabras resulta risible.

La intensa emoción sugerida se superpone al absurdo de las palabras provocando una sensación de *déjà vu* que resulta siniestra como repetición paródica de una situación vista en otros films o reproducida por las fantasías infantiles. La escena acaba con una pregunta de David que elimina cualquier duda de Mónica sobre la eficacia del protocolo seguido: “¿para que son estas palabras, mami?”. En el énfasis emocional de la palabra “mami” se enlazan todos los sentimientos que la escena ha ido movilizando.

En otros momentos de la película se repite el mismo procedimiento para escenificar las situaciones más tópicas con las que se ha representado el drama materno-filial. Nos referimos concretamente al abandono y posterior reencuentro. Recreando las fantasías de los cuentos infantiles, David es abandonado por su madre en un prado idílico donde han ido a merendar solos madre e hijo. La felicidad inmensa de David ante la expectativa de pasar un día entero al lado de su madre contrasta con la angustia que sentimos a la espera de que se produzca el desenlace que conocemos. Este desfase entre el saber de Mónica que compartimos y el desconocimiento de David se asemeja a la suspensión melodramática, pero hay un excesivo esquematismo en el tono emocional de la escena que la convierte en parodia perversa de algo ya visto o imaginado. En este caso la oscilación entre la risa y el llanto deriva hacia el horror siniestro al ver representada la escena de la separación desde una fisicidad extrema. Resulta desgarrador contemplar el cuerpo desvalido de David tratando de adherirse con todas sus fuerzas al cuerpo su madre, mientras ésta trata de desprenderse violentamente de él hasta que consigue subir al coche. En el espejo del retrovisor del coche vemos la frágil figura de David que corre tras él hasta quedar inmóvil y desaparecer.

¹⁴ Textualmente, en la versión doblada se pronuncian las siguientes palabras: “cirro, Sócrates, partícula, decibelio, huracán, Tahití, tulipán, Monica, David, Mónica”.

La otra escena culminante es la del reencuentro final con la madre después de una búsqueda infructuosa del hada azul que puede transformarlo en un niño de verdad y así poder ser amado por su madre. Sepultado entre hielos, David permanece dormido en su nave durante dos mil años hasta despertar de nuevo rodeado de unos extraños seres cuyo cuerpo es una sombra estilizada sin rostro. El poder mental de estos seres permite materializar las imágenes-recuerdos de David y reconstruir durante 24 horas el cuerpo de Mónica para que David pueda estar con ella por última vez, pues pasado el plazo fijado Mónica desaparecerá definitivamente. El reencuentro se produce al despertar Mónica de un largo sueño en la habitación de su casa. Cuando David se acerca sigilosamente a su cama acompañado por la cámara, vuelve a producirse esta espera que intensifica la emoción que nos producirá el reencuentro anhelado. Un rayo de sol ilumina la cara de Mónica y por unos instantes quedamos como deslumbrados como David ante la imagen deseada, esa imagen de la madre reconociendo a su hijo al abrir los ojos y fusionarse con él a través de su mirada.

La monstruosidad grotesca

Alien Resurrection (Jean-Pierre Jeunet, 1997) recupera las líneas temáticas y el desarrollo de las acciones apuntadas en las tres películas anteriores, pero a pesar de esta continuidad temporal de su historia, la película de Jeunet gira en torno a la primera aparición de *Alien* (Ridley Scott en 1979) surgiendo del vientre de uno de los cosmonautas. Esta irrupción terrible, escenificada como un parto siniestro, actúa como detonante de las fantasías recreadas por Jeunet en torno a la gestación y la procreación. El nuevo escenario no es un cuerpo masculino, sino el de una mujer, la teniente Ripley o mejor dicho de un doble siniestro de su cuerpo que sale a la luz rompiendo una crisálida tras un terrible proceso de gestación. Ripley, el experimento nº 8, es el resultado final de una larga metamorfosis en la que se ha producido la conjunción de dos formas, la humana y la de alien. Gracias a este ensamblaje la teniente ha podido gestar a esta criatura capaz de reproducirse, una auténtica *queen* de los aliens según el equipo de científicos que han llevado a cabo el experimento.

La adaptación de la nueva Ripley se produce de forma acelerada como un proceso de humanización mediante el aprendizaje del lenguaje y del control de su fuerza

física, pero el momento definitivo en que adquiere su “forma humana” se presenta mediante el reconocimiento de sí en el rostro de la última mutación monstruosa que le suplica acabar con su sufrimiento. Al contemplar su propio rostro en el cuerpo deformado por los rasgos de alien toma conciencia de su identidad y las lágrimas que afloran a sus ojos se convierten en el signo inequívoco de esta autoconciencia que “la humaniza” definitivamente.

Esta disfunción de las formas y de los sentimientos que ellas generan preside todo el desarrollo de la película, pero donde alcanza su máxima intensidad es en los momentos claves del encuentro y la separación. Tanto en uno como otro la relación de la teniente Ripley con su criatura se presenta como gesto irónico de este vínculo materno idealizado y sublimado por el melodrama tradicional. El acercamiento entre madre y criatura provoca una intensa emoción por el contraste entre la monstruosidad viscosa del cuerpo del alien y la mirada suplicante de unos ojos que asoman por los orificios de su rostro. Contemplamos con horror y asco un rostro denso y pegajoso que se acerca al rostro de la teniente Ripley en busca de este reconocimiento de sí en la mirada de la madre. El cuerpo in-forme de alien se convierte en el escenario perfecto para poder recrear la fantasía de identificación con la madre como vínculo que nos da forma, que nos permite reconocernos en el deseo que su mirada expresa.

El abandono de la criatura se produce de nuevo recreando las fantasías más terroríficas de la procreación y el nacimiento. Tratando de llegar a la tierra con la joven androide, Ripley se enfrenta a la criatura utilizando su seducción maternal como trampa para poder acercar a Alien al orificio de la nave que lo expulsará hacia el espacio. La escena se produce desplegando todos los recursos más habituales del suspense, dilatando este ejercicio de seducción mediante una planificación cada vez más cercana a los rostros de la madre y su criatura. De forma similar al encuentro, Ripley se acerca amorosamente hacia su criatura atrayéndolo con su mirada hasta situarlo en el lugar adecuado. La nave a modo de útero materno expulsa a la criatura por el orificio que, demasiado pequeño para su tamaño, lo engulle sólo a medias hasta conseguir lanzarlo al exterior tras un lento proceso de desmembramiento de su cuerpo que acaba desintegrándose en pedazos minúsculos expandidos por la inmensidad del espacio.

En el rostro de Ripley contemplamos la angustia de una madre ante el sufrimiento atroz de su criatura que se convulsiona presionado por la fuerza que lo engulle hacia el vacío. El sufrimiento de una madre ante la inmolación necesaria de su criatura para salvar a la humanidad emerge con fuerza a través del paroxismo formal de la escena que nos muestra con todo detalle la agonía de la criatura que se resiste con todas sus fuerzas a desaparecer por el agujero. La tierra aparece majestuosa por la ventanilla de la nave como premio por el sublime sacrificio de una madre.

Todo el film se construye desde la ambivalente relación entre fantasía y realidad en un juego siniestro de las apariencias que acaba desembocando en lo grotesco, en esta distorsión exagerada y extravagante de las formas tradicionales en que se presentan los sentimientos maternos. Pero esta “ironía” del film no interroga, no cuestiona ni pregunta, sino que en su aparente distancia afirma lo que parece poner en entredicho. La dualidad de sentidos que en toda ironía adquiere un matiz crítico (Ballart, 1994) al cuestionar la artificialidad de la representación (ironía romántica) o la ambivalencia de las acciones (ironía trágica), se convierte en *Alien Resurrección* en una simple distorsión de formas y sentimientos que aseguran la universalidad de los significados que vehiculizan.

4.2 SEGUNDA PARTE

4.2.1 EL EROTISMO DE LA SUBJETIVIDAD: ESCRITURA, MIRADA Y DESEO EN LAS *FLÂNEUSES* DEL CAMBIO DE SIGLO

JOANA SABADELL-NIETO

A pesar de que no siento particular predilección por el análisis literario desde la perspectiva histórica y de que, por todas las buenas razones (un posicionamiento intelectual feminista, entre ellas) considero que las investigaciones transversales y multidisciplinares suelen dar frecuentemente resultados más innovadores y sugerentes que otros modos de proceder más marcados por la convención, quiero referirme en las primeras páginas de este estudio a otros siglos y otros lugares de los que propiamente parecerían el marco propio de este libro. Las líneas siguientes, pues, partirán del París de fines del siglo XIX, para acabar llegando a nuestras grandes ciudades contemporáneas y a las narradoras españolas del siglo XX-XXI, quienes desde ciertas perspectivas dialogan con pintoras y escritoras que las precedieron.

Tamar Garb (2001) en su artículo sobre la prohibición de la mirada femenina y sobre la situación de las artistas francesas de fines del XIX, nos recuerda la controversia que originó en aquel tiempo la petición de acceso de las mujeres a la *École des Beaux-Arts* de París y de la que vamos a partir como trasfondo histórico-ideológico. Entre los sectores que se oponían a dicho acceso de las mujeres a los estudios y a la profesionalización consiguiente de su actividad artística, tenían gran peso los argumentos que consideraban inaceptables los estudios mixtos alegando que éstos crearían la necesidad y abrirían las puertas a que hombres y mujeres pintaran y esculpieran, y, para ello, observaran a modelos masculinos reales, hombres desnudos. Se argumentaba, bajo la pretensión de proteger la virtud y modestia de las mujeres, que en tales circunstancias además de hallarse dicha virtud en entredicho, el trabajo de los

estudiantes varones se resentiría ante la presencia de sus compañeras o que sería embarazoso para los modelos masculinos ser observados por mujeres. Se trataba, en fin, de evitar la incorporación de las mujeres al aprendizaje, la práctica, la profesionalidad, mediante un buen número de hipotéticas razones que daban vueltas en torno a lo que Garb detecta como oposición a lo que habría supuesto un cambio substancial en la polaridad sujeto/objeto, observador/observada y que, tal como la teoría psicoanalítica y la intensidad del propio debate demostraban, planteaba cuestiones de ansiedad que afectaban mucho más a la noción imperante de masculinidad que a consideraciones propiamente relacionadas con las pintoras, aunque sí con una feminidad construida tan sólo en cuanto que subsidiaria de la masculinidad heterosexual normativa.

Vemos, también con Garb (pp. 415 y ss.), que incluso la literatura de consumo de la época reflexionaba sobre la cuestión. En *Les nouvelles amoureuses* de Charles Aubert, por ejemplo, se ficcionalizó el mencionado debate en uno de los trece relatos que constituyen la colección, para darlo por zanjado mediante un final en que se *resuelve* (¿disuelve, anula?) el conflicto planteado por la trama mediante una restauración del orden patriarcal, esto es, mediante la seducción final de la pintora (potencial sujeto, como poseedora de la mirada y del pincel), que es re-colocada, «devuelta» a “su” lugar de objeto de seducción por el modelo masculino, quien tras erecciones y auto-laceraciones que pretenden aliviar la ansiedad de ese estar fuera de lugar (esto es, siendo observado, objetificado, pasivo), pasa a la acción. Es decir, de la pasividad objetual, el modelo pasa a la acción propia de un sujeto y, con ello, se restablece el orden: la seduce.

Vienen a la memoria en la pintura impresionista franco-americana y en la narrativa española del primer tercio del siglo XX otros dos ejemplos, ambas variaciones sobre la misma cuestión de la mirada y que plantean desarrollos que merece la pena recordar porque muestran cómo las pintoras y escritoras eran conscientes de estas cuestiones y de la importancia de las mismas. Estoy pensando en el cuadro de Mary Stevenson Cassatt, “En el palco, en la ópera” (“In the lodge at the Opera”, 1879, Museum of Fine Arts, Boston) donde la pintora estadounidense afincada en París es quien mira y pinta, y desde su autoría, observa a una mujer que está mirando desde su palco el escenario del teatro de la ópera de París con unos prismáticos; ésta, a su vez, está siendo observada, a distancia, por otro espectador y, finalmente, el círculo se

amplía aún más puesto que los espectadores y espectadoras del cuadro les observamos a ambos. El relato de Carmen de Burgos, *Colombine*, «El perseguidor» (1917), publicado casi cuatro décadas más tarde y ya en territorio español, se centra en una protagonista que viaja sola, observa y experimenta lugares, paisajes nuevos y que, tanto por las actividades que desarrolla como por su actitud, leemos como una mujer independiente, emprendedora y con pasión por el conocimiento, además de intentando distanciarse de su entorno. Como en la escena en la ópera de Cassat, hay un segundo personaje de fondo. La protagonista del relato de *Colombine* advierte paulatinamente que en cada lugar que visita, en el fondo de cada paisaje que contempla, es a su vez observada por un personaje, casi una sombra, inidentificable pero omnipresente, que su protagonista y los lectores percibimos progresivamente como una amenaza, de ahí el título «El perseguidor». Ambas obras tienen en común, además de la mirada y la autoría femenina de sus respectivas autoras y la presencia de protagonistas femeninas, la presencia de la mirada masculina que observa y controla; y ambas autoras, Cassat y Carmen de Burgos, son conscientes de la relevancia de tal control que cosifica a las, por otra parte, protagonistas de sus respectivos cuadros y relato; pero la narración de la última manifiesta de manera más directa que el cuadro de la norteamericana la amenaza que supone esa cosificación mediante la mirada cuando ésta, la mirada, fuerza el reposicionamiento de las protagonistas de las obras de arte y, en un sentido más amplio, de los sujetos femeninos. En ambos casos, ese control escópico es observado, a su vez por nosotras, lectoras/espectadoras, como una reflexión sobre las condiciones mismas de expresión y autoría artística de las mujeres. Y es que resumiendo los problemas de subjetividad que se derivan de esta economía escópica: “la capacidad de la mujer artista de poseer el mundo mediante la mirada se ve limitada mediante la reinscripción de dicha mujer como objeto de seducción, admirado e intercambiado, a menudo inconscientemente, entre hombres» (GARB, p. 417). Es decir, no sólo se trata, que no es poco, de una cuestión de mirar y de acceder al mundo, sino de cómo la limitación de la capacidad de mirar afecta la noción misma de identidad/subjetividad y con ello a la noción de feminidad que, en aquellas condiciones, coincidimos con Pollock (pp. 81-82), era entendida «no como una condición de las mujeres sino como un modo ideológico de regulación de la sexualidad femenina en el contexto de la domesticidad heterosexual y familiar, que en última instancia se organiza por medio de la ley. Los espacios de la

feminidad —en la ideología, en la pintura— difícilmente articulan las sexualidades de las mujeres».

Es en este sentido que las cuestiones que se debatían en el París de fines del XIX y en la esfera política y literaria española del primer tercio del XX adquieren gran relevancia y, por ello que de la respuesta a preguntas como ¿quién mira?, ¿cuáles son los espacios para mirar? o ¿qué se puede/debe mirar? se deriven consecuencias sobre las que las pintoras y escritoras de la época mostraban su preocupación. A todas estas preguntas, responde desde la intersección de género y clase, Griselda Pollock.

Empecemos por afirmar lo que casi resulta una obviedad, pero que enlaza las cuestiones escópicas ya aludidas, con los problemas de subjetividad y con la sexualidad: por lo que se refiere a mirar y a ser mirad@, a lo largo de la historia los desnudos femeninos han constituido la inmensa mayoría de las representaciones artísticas europeas del cuerpo humano (a excepción, tal vez, de la antigüedad clásica, sobre todo griega) y los modelos han posado para hombres y sido miradas también por hombres. Y es que, aún en el contexto de la segunda mitad del XIX,

En los espacios sociales e ideológicos de la feminidad, la sexualidad de las mujeres no puede ser directamente registrada. Esto tiene un efecto crucial en relación al uso que los artistas que eran mujeres podían hacer de la posicionalidad representada por la mirada del *flâneur* —y consiguientemente, por lo que se refiere a la modernidad. La mirada del *flâneur* articula y produce una sexualidad masculina que en la economía sexual moderna disfruta de la libertad de mirar, apreciar y poseer, en realidad o en fantasía. Walter Benjamin dirige nuestra atención especialmente hacia el poema de Baudelaire, «À une passante». El poema está escrito desde el punto de vista de un hombre que ve entre la muchedumbre a una viuda muy guapa; se enamora mientras ésta desaparece. El comentario de Benjamin es acertado: «Se puede decir que el poema trata de la función de la multitud no en la vida del ciudadano sino en la vida de la persona erótica» (POLLOCK, p. 82).

El acierto de Benjamin reside en que su lectura establece la relación no entre mirada y ciudadanía, sino entre mirada, ciudadanía y erotismo, las tres, atributos de lo masculino desde la lógica patriarcal de la modernidad. Esta equiparación de sujetos y derechos ciudadanos con la capacidad de mirar, el derecho al erotismo y a la expresión del mismo, no es sino un punto de partida para detenernos en los procesos de formación de la subjetividad femenina y en la relevancia de la mirada tanto en esos procesos como en la articulación del deseo, en la relación sujeto-objeto y en cuestiones relacionadas como, en el caso de los poemas de Rossetti que vamos a analizar como ejemplos ilustrativos, la relevancia de la fetichización.

Mary Cassat es tal vez una de las mejores representaciones de una mujer artista que, como tal, es poseedora de la mirada y que reflexiona sobre la relevancia de esta mirada; representa en 1879 a una mujer de la clase alta en la ópera de París, que lejos de ser espectadora pasiva, observa el escenario con notable intensidad en la que todo su cuerpo parece estar implicado. El hecho de que la protagonista del cuadro sea de clase alta es apropiado a la escena de la ópera y es relevante, además, porque la pintora no puede acceder, ni estar, ni consiguientemente observar y pintar los espectáculos populares que no eran considerados espacios, barrios, compañías apropiadas para, ni apropiables por la mirada de una “señora”. Recordemos cómo, sin embargo, esos espacios fueron “privilegiados” por sus contemporáneos, aquellos lugares (bares, merenderos populares, bambalinas de los teatros de variedades, donde se produce el contacto y/o transacciones entre artistas burgueses y mujeres de las clases populares.

Cassat, además de representar en su cuadro la escena de la ópera, al mismo tiempo se auto-representa cuando lo que/la que ella mira/pinta es a su vez mirada/controlada por un hombre-espectador de la misma función, esa especie de gran hermano que controla, que sanciona, tanto actividades como subjetividades, que impone límites a la acción y actividades profesionales de las mujeres. Veíamos que Carmen de Burgos, haciendo salir a su protagonista del espacio urbano propio y en un intento de buscar experiencias y libertad en otro lugar (tópico habitualmente desarrollado por la literatura de viajes), se hace eco asimismo de la omnipresencia limitadora y amenazadora de la mirada andro-originada y androcéntrica.

Desde la modernidad del cambio del siglo XIX al XX hasta la hipotética post-modernidad de nuestro cambio de siglo XX a XXI, la expresión artística de muchas mujeres españolas, así como su visión y auto-representación, ha cambiado sustancialmente, de hecho y, sin entrar aquí en detalles, se podría afirmar que precisamente la diferencia fundamental entre modernidad y post-modernidad (tal como nos gusta recordar con frecuencia: esa radical desconfianza en los universales), tiene una gran deuda contraída con el feminismo en su empeño por el reconocimiento de la diversidad frente al monolitismo —consecuencia de la consciencia de la pluralidad genérica frente a la impuesta normatividad masculina pretendidamente universal—, y en su lucha por los derechos que se derivan del reconocimiento de tales realidades: entre ellos, y por lo que aquí nos interesa, el derecho a la utilización del espacio público y el disfrute y expresión de la propia sexualidad.

Establezcamos ahora el diálogo entre los textos y debates finiseculares del XIX y principios del XX que venimos mencionando y algunos relatos de las últimas dos décadas del siglo XX: “Omar, amor” (1982, 1987) de Cristina Fernández Cubas y dos de las narraciones que forman parte de *Los motivos de Circe* (1991) de Lourdes Ortiz, “Eva” y “Circe”. “Omar, amor” nos interesa aquí 1) por tratarse de un relato de viajes (por diferentes parajes de Egipto que funcionan oposicionalmente, el desierto —como espacio idealizado del erotismo entre cómplices— y la vuelta a la ciudad y a la constatación de la realidad del desequilibrio entre los géneros); 2) por la activa adaptación en el relato del espacio público a las necesidades de las subjetividades en relación y, posteriormente, de la subjetividad protagonista; 3) porque es una adaptación del relato de aventuras en que además de los avatares externos, es central la aventura/juegos que se establecen y finalmente desaparecen entre los sujetos, es decir, las aventuras interpersonales, que se desarrollan en el relato como juego erótico-sexual, sensual e intelectual entre cómplices; 4) porque la protagonista femenina de Fernández Cubas, aquella de la ópera o la viajera independiente de *Colombine*, es aquí una viajera independiente en varios lugares privados y públicos que le son propios; 5) porque Omar, no como aquellos sujetos censores y únicos, será aquí y durante la duración de los juegos el cómplice masculino en multitud de aventuras sexuales, de travestismo, de transgresiones de lo sagrado...

La narradora de nuestro relato demuestra en la práctica de la escritura que la razón de ser de la relación erótica entre ambos es la simetría y la complementariedad entre sujetos. El *amor*, reverso simétrico de *Omar*, cuando éste se quiere imponer como sujeto único, fracasando en el intento. Por eso, cuando se desequilibra la balanza y Omar opta por la imposición y la ruptura unilateral de las reglas del juego, el interés de la protagonista desaparece, la relación, que ya no lo es en su unilateralidad, deja de existir y, consecuentemente, ésta, que es asimismo la narradora del relato, (des)escribe a un Omar que es empujado en medio del caos de tráfico de El Cairo hacia un final cierto que coincide con las últimas palabras del relato, donde tras la ofrenda en su nombre, en memoria de lo que fue y ya no es, la narración cesa. El amor es en tanto que lo es entre cómplices, no lo es en tanto que se desequilibra y pretende ser transformado por una de las partes en la polaridad sujeto-objeto; el sujeto femenino y narradora del relato muestra, incluso mediante el cese físico de la narración, la imposibilidad de tal binario mediante la imposición. Este relato, que no vamos a analizar aquí tan en detalle como se merecería, dialoga en las líneas apuntadas con otros textos muy anteriores pertenecientes a la misma tradición: las jarchas de la sensualidad, del erotismo y del placer, pero también las de la nostalgia por la ausencia del amado. Con aquella expresión del deseo y el juego, se hermana; pero a la nostalgia, la ausencia, a la queja de aquellas, nuestro relato responde sin concesiones con un “no lugar”, una no existencia, con la performatividad de lo imposible, con el cese de la escritura, la desaparición literaria más radical. De manera menos performativa, pero con similar contundencia responden al desequilibrio y al intento de cosificación femenina otras muchas obras del último cuarto del siglo XX.

En *Los motivos de Circe*, por ejemplo, los relatos de Lourdes Ortiz reflexionan sobre la subjetividad de los personajes femeninos a partir de los mitos clásicos a los que la narradora da voz, quienes explican sus motivos, desgranando los encuentros y posteriores desencuentros entre Adán y Eva, desde la perspectiva de ésta última. En “Eva” leemos el principio del fin que supuso, tal como ella misma lo explica, la pérdida de la complicidad originaria y la entrada del desequilibrio, la forzada deuda y la consiguiente desigualdad que introdujo el regalo; también leemos en palabras de la propia Eva su análisis sobre la sumisión y la soledad consecuencia de la disolución de una relación entre iguales y de su transformación en el binario imperativo sujeto-objeto.

La sabia “Circe”, por su parte, nos cuenta cómo, al contrario de lo que quiere el relato homérico, ella, en realidad, no transforma a los marineros que llegan a su isla en animales, sino que a su llegada, cada hombre adopta la apariencia que mejor se adapta a sus defectos. También cuenta cómo sólo uno es salvado de su propio destino por Circe, la sabia: porque Ulises supo hablar, supo contar para ella y se estableció de este modo un tú a tú mediante las acciones y la palabra, que dará lugar al inicio de la mítica relación entre ambos.

La insistencia en el juego, la comunicación, la complementariedad a diversos niveles –intelectual y sexual entre ellos— en muchos de los relatos y poesía de las escritoras contemporáneas en todas las lenguas nacionales es notable (Marçal, entre todas ellas quizá, en la literatura en catalán; Claudio Rodríguez Fer, que es un caso interesantísimo de lírica erótica entre sujetos femenino-masculino escrita por un hombre y que, como excepción que es, merece ser mencionado entre las poetas en gallego; Almudena Guzmán, entre otras muchas, en castellano). En todos los casos mencionados asistimos al juego, a la transformación amorosa trasmutada en palabras que también bailan y se deslizan... Pero a modo de ejemplo, me voy a detener en mayor detalle en la obra de Ana Rossetti, quizá la más conocida y reconocida de las poetas que han hecho del erotismo y la sexualidad en castellano la fiesta que otras han organizado en sus respectivas lenguas.

Los textos en que voy a centrar mi análisis son dos de sus poemas más significativos en cuanto a la afirmación de la subjetividad y de la sexualidad propia, poemas que nos interesan especialmente por cuanto que entroncan abiertamente con las cuestiones que venimos analizando: subjetividad/sexualidad y espacio público y deseo femenino. Los poemas (y también la narrativa) de Ana Rossetti ponen en relación algunas de las cuestiones apuntadas, desde la perspectiva de una mujer profesional y urbana que se ha movido siempre en el mundo artístico y cultural como pretendían, salvando las distancias socio-temporales, aquellas aspirantes a estudiantes a la *École des Beaux-Arts* o las pintoras y escritoras ya mencionadas y que la han precedido. Poeta y narradora, Rossetti trabaja también en el teatro, ha sido sastra, diseñadora de vestuario y tantas cosas más... siempre en torno al escenario.

Al referirme a su obra, he de dejar de lado en este artículo cuestiones tan características de su producción y que han sido ya estudiadas en profundidad por Jill Robbins, Sharon Keefe Ugalde, Silvia Bermúdez, Carmela Ferradán, John Wilcox y Brad Epps, entre otras y otros; por ejemplo, la relación de su poesía y prosa con el teatro y más concretamente con cuestiones de performance, o la utilización de la hagiografía y de motivos relacionados con el santoral, las imágenes religiosas y las tradiciones rituales para la escritura de una subjetividad/sexualidad felizmente contaminada e híbrida que ha sido ya comentada en otros lugares¹⁵. Pero me voy a detener, sobre todo, en dos de los poemas más comentados y tal vez más emblemáticos desde la perspectiva de la escritura del deseo: “Chico Wrangler” de la sección “Indicios” (p. 29) y “Calvin Klein, Underdrawers” (p. 54) que aparece, por segunda vez, en la sección “Dispersos” de *Yesterday* (2001):

CALVIN KLEIN, UNDERDRAWERS

Fuera yo como nevada arena
 alrededor de un lirio,
 hoja de acanto, de tu vientre horma,
 o flor de algodouero que en su nube ocultara
 el más severo mármol travertino.
 Suave estuche de tela, moldura de caricias
 fuera yo, y en tu joven turgencia
 me tensara.
 Fuera yo tu cintura,
 fuera el abismo oscuro de tus ingles,
 redondos capiteles para tus muslos fuera,

¹⁵ Entre otros, los ensayos incluidos en el libro editado por Jill Robbins, *P/Herversions*, dan buena idea del trabajo llevado a cabo respecto a la obra de Rossetti. Además, Marta LaFollete Millar y John Wilcox, entre otros especialistas, han estudiado también los diversos aspectos de su poesía y prosa desde perspectivas de género en otros lugares.

fuera yo, Calvin Klein.

CHICO WRANGLER

Dulce corazón mío de súbito asaltado.

Todo por adorar más de lo permisible.

Todo porque un cigarro se asienta en su boca

y en sus jugosas sedas se humedece.

Porque una camiseta incitante señala,

de su pecho, el escudo durísimo,

y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.

Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,

Dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.

Se separan.

Ambos poemas son particularmente interesantes y significativos para este estudio, porque nos conducen a plantearnos cuestiones fundamentales sobre la articulación del deseo femenino, tales como la relevancia de la mirada en cuanto a la construcción de la subjetividad y, la relación entre ésta y el deseo, el placer y la sexualidad. En ambos nos encontramos con una sujeto femenino que, ante la visión de dos anuncios publicitarios (de calzoncillos y de vaqueros para hombre), expresa la excitación sexual que tales imágenes le producen y describe con toda suerte de detalles cuáles son las características de una sexualidad que se pone en movimiento, expresándose a sí misma, ante el estímulo visual. Los dos poemas son ejemplares en cuanto que representan ciertas características de la sexualidad femenina PARA las mujeres, y en ellos leemos, parafraseando el libro de Ortiz ya mencionado, si no “los motivos” de Ana, sí las maneras de Ana, el erotismo de Ana y, en suma, a Ana misma). En palabras de Margo Persin (2004, 251), referidas a *Imago Pasionis*, pero

perfectamente apropiadas a nuestros poemas, la obra en poesía y prosa de Rossetti, como aquí vemos:

[s]ubraya el despertar sexual femenino, y la totalidad de la experiencia sexual femenina. John Berger comenta que “En el típico desnudo europeo al óleo, el protagonista del mismo no aparece en el cuadro. Este es el espectador frente al cuadro y se supone que es un hombre. Todo está dirigido a él. Todo debe parecer el resultado de su presencia. Es para él para quien las figuras han asumido su desnudez. Pero él, por definición, es un extraño –con la ropa puesta–”.

En nuestro caso, la hablante se encuentra no frente a un cuadro sino que –en una transmutación de sujeto masculino a sujeto femenino y de la pintura y el arte al comercio y la “cultura” de masas– está física o mentalmente ante un anuncio. Está mirándolo, muy apropiadamente por cierto, puesto que la publicidad ha hecho de la escopofilia su mecanismo de marketing más eficaz.

Los poemas de Rossetti en los que la espectadora es una mujer, en la vía pública o rememorándola, expresándose como sujeto, apreciando mediante la mirada la representación en la valla publicitaria de un objeto de deseo y constituyéndose en observadora activa que expresa su sexualidad, tienen mucho que ver y no lo tienen en absoluto con aquel poema prototípico del *flâneur* y del erotismo urbano de Baudelaire.

Por una parte difiere de aquel, precisamente en el re-posicionamiento de la sujeto-observadora/objeto de deseo, es decir por el modo en que desestabiliza los polos de la economía escópica patriarcal, que se demuestran, así, sólo fijos en apariencia; las figuras asumen aquí su desnudez para quien las observe, que en este caso es una mujer heterosexual y que se expresa mediante la escritura de una sexualidad, la suya, de ningún modo subsidiaria al deseo masculino, sino partiendo de y con un único interés en la satisfacción personal que no depende de la mirada del otro, y, en nuestros poemas, ni siquiera de la respuesta del otro. En este sentido y como lo ha sabido ver Persin (2004, p. 251), su poesía es precisamente el “reverso de la creencia patriarcal en que la sexualidad de las mujeres existe para la gratificación masculina”, y es que la expresión del erotismo de Rossetti “se sale intencionalmente fuera de la dialéctica hombre/mujer

prefiriendo por el contrario centrarse en la excitación sexual femenina y en la satisfacción como fin en sí mismo, con independencia de la presencia y participación del hombre (p. 251). Es notable también que, no como aquel hombre con la ropa puesta a que se refería Berger y para cuya mirada iban dirigidos los desnudos femeninos, la sujeto observadora del cuerpo y la ropa anunciada que lo cubre sí se desnuda en un movimiento, en metamorfosis que tan frecuentemente ha sido asociada con la sexualidad de las mujeres en tanto que diversa y multilocalizable. Leemos así en un gesto exhibicionista que, desde ciertas perspectivas, podría parecer gratuito, lo que constituye una afirmación de la subjetividad y de la sexualidad femenina en acción. Ann Rosalind Jones (1981, p. 371), con admirable capacidad de síntesis, resume algunas de las líneas maestras de las clásicas del feminismo francés cuando proponían hace ya varias décadas que la resistencia a las formas culturales del patriarcado pasaban por el reconocimiento de la propia subjetividad y sexualidad y que ésta resistencia tiene lugar en forma de

jouissance, es decir, en el volver a experimentar directamente los placeres físicos de la infancia y de la sexualidad posterior, reprimida pero no obliterada por la Ley del Padre. Kristeva se detiene aquí, pero Irigaray y Cixous van más allá y enfatizan que a las mujeres, limitadas históricamente a ser objetos sexuales de los hombres (vírgenes o prostitutas, esposas o madres) se les ha impedido que expresaran su sexualidad en ella misma y por/para ellas mismas. Si pueden hacer esto, si pueden hablar sobre ello en las nuevas lenguas que para ello son necesarias, establecerán un punto de vista (un lugar de *différence*) desde el que los conceptos y controles falogocéntricos pueden ser desvelados y desarmados, no sólo en teoría, sino también en la práctica¹⁶.

¹⁶ Monique Wittig junto a las mencionadas clásicas del feminismo francés, produjo, hasta su reciente muerte, numerosos textos femeninos en los que ponía en práctica una feminidad sin referente sino en y en torno a sí misma, mediante un esfuerzo constante por encontrar y utilizar ese lenguaje posibilitador. De otra manera, y en la lírica catalana, Marçal también consiguió resultados muy significativos en cuanto a la apropiación y resignificación del lenguaje. Chantal Maillard, desde presupuestos diferentes, lo está haciendo también en castellano y, especialmente, los libros *Poemas a mi muerte* y *Matar a Platón* son muestras espléndidas de las posibilidades de un lenguaje no basado en un sistema oposicional binario. Sobre la obra de Marçal y en relación directa a estas cuestiones ya he escrito en otros lugares. Particular interés al respecto tienen los artículos de varias autoras/es que constituyen el dossier que la revista

La escritura del deseo como recurso literario tiene una doble vertiente estética y ética. Desde la perspectiva estética, sobre todo a partir del fin de la dictadura franquista, la siempre necesaria expresión de las diferencias y fundamentalmente de género, ha dado lugar a la recuperación de voces anteriormente silenciadas cuya presencia supone, entre otras cosas, un enriquecimiento de referentes y del lenguaje en poesía y las artes en general que, con progresiva frecuencia, se va llenando de elementos pertenecientes al imaginario femenino: deseo heterosexual y lésbico, tanto la maternidad, que frecuentemente se problematiza, como la no maternidad, las relaciones personales, de amistad, materno-filiales, con la familia en general, pero con la madre muy frecuentemente, la soledad que resulta muchas veces de la independencia de las mujeres, la representación de la vida doméstica y cotidiana, la incorporación de la vida profesional en el discurso femenino, la maternidad literaria –o, con mayor abundancia, la orfandad materna y la ausencia de modelos literarios femeninos–, y un largo etcétera. Pero la inscripción del deseo(s) femenino(s) en la literatura probablemente sea una de las mayores contribuciones de la literatura escrita por mujeres, un deseo que es diferente del masculino(s), que se mira y mira desde perspectivas otras, que flexibiliza y da carta de naturaleza a la noción misma de pluralidad de las diferencias y que requiere para su conceptualización y expresión un lenguaje también otro. A juzgar por el número y la calidad de las mismas, la poesía escrita por mujeres supone en el sentido que vengo describiendo y para la poesía del pasado siglo y del presente, una importante renovación y flexibilización de nuestro canon tanto en castellano como en todas las lenguas nacionales.

Desde la vertiente ética –que como se deduce de las líneas anteriores, es hasta cierto punto inseparable de consideraciones estéticas– el deseo como disidencia y como constitutivo de la identidad está en el centro de grandes obras de este siglo (Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma, nuestra Ana Rossetti y Maria-Mercè Marçal, por citar sólo algunas). La escritura del deseo(s) femenino(s) es de particular relevancia tanto para el análisis de la totalidad de la obra rossettiana como lo es para estos dos poemas, porque de la operación de escribir el cuerpo/deseo femenino se derivan al menos dos

Lectora le dedicó a la obra de la poeta y narradora catalana. Sobre la obra de Maillard, ver mi trabajo “Chantal Maillard. *Matar a Platón*”, de próxima aparición (2006).

resultados. En palabras de Arleen B. Dallery (p.59) que traduzco: «Escribir el cuerpo es dar constancia de él (constatarlo) y es performativo. Es dar significado a los territorios corporales que han estado sellados. Imagina, representa, figura, descifra el cuerpo. Pero escribirlo es también una elocución performativa; la economía libidinal femenina se inscribe a sí misma en el lenguaje».

Así pues no sólo es de gran relevancia que Rossetti escriba el cuerpo femenino, por anormalmente infrecuente en la «tradición» literaria española, sino el que haga de éste, además, el centro de su discurso, haciendo de sí misma el núcleo de su poesía, desplazándose desde los márgenes patriarcales, hacia un centro, el suyo propio, desde el que se observa y observa a los otros, en una apropiación escópica, de esa mirada que, en general no ha sido patrimonio de la humanidad, sino prerrogativa del sujeto masculino.

«Calvin Klein, Underdrawers» (del que voy a citar ejemplos concretos aunque las conclusiones que de ellos derive son igualmente pertinentes para «Chico Wrangler») es desde esta perspectiva un poema erótico, en el que ese erotismo específico, femenino, se constituye tanto en agente del discurso como en el objeto mismo de éste; en sus versos, un sujeto femenino analiza, crea y se recrea en su propia sexualidad a partir de la mirada, esa mirada tradicionalmente androcéntrica y que aquí se muestra claramente como femenina.

Frente a la atracción, resultado de la visión del cuerpo y de los calzoncillos del anuncio que apenas velan el cuerpo del modelo publicitario, el deseo metamorfoseará el cuerpo de la mujer mediante la enumeración de una serie de elementos metafóricos que constituirán una isotopía semántica (rodear, abrazar, contener, ser como una segunda piel) que va aumentando de intensidad a medida que se va cerrando el círculo en este intento de auto-definición (¿qué desea ser?, ¿en que anhela convertirse?) y que terminarán por concretarse en un movimiento de lo metafórico a lo metonímico: todo se resume en desear ocupar el lugar de una prenda íntima, que es mencionada a partir de la prestigiosa marca comercial y del nombre propio de su modisto/diseñador, Calvin Klein. Así, en su metamorfosis, el cuerpo femenino va de querer ser desde la nevada arena a la hoja de acanto, la horma de su vientre, la flor de algodón, un suave estuche de tela, una moldura de caricias, su cintura (la de él), el abismo oscuro de sus ingles, capiteles para sus muslos y, finalmente, el calzoncillo Calvin Klein y/o Calvin Klein

mismo –quien sastre/sastra decide qué ropa interior, si los modelos se la ponen o se la quitan, quien está rodeado de modelos, cuya presencia también él decide; el centro del poder, en suma).

En otros poemas de su autora, al igual que en éste, se aúnan magistralmente tradición y subversión de la misma, elementos que nos recuerdan al barroco y claras desviaciones de éste, religión, rituales e iconografía religiosa junto a una apropiación subversiva de la misma y, en general, la apertura y la diversificación, más que el reduccionismo. En este caso nos encontramos con la simultánea presencia de la cultura popular y de la «alta cultura», y en concreto con la utilización del lenguaje escrito para incorporar al texto una imagen (no de la pintura sino la del soporte publicitario) y con elementos que relacionamos con la poesía clásica –renacentista y barroca.

Por lo que se refiere a la publicidad, las imágenes, el cine y, en suma, a lo visual como fundamental para la cultura de nuestro tiempo, así lo expresaba la propia Ana Rossetti, en una entrevista con Nancy Bundy y refiriéndose al poder de éstos como formador del imaginario, y en este ejemplo concreto, del imaginario erótico: «Yo creo que ahora mismo el cine es la memoria colectiva más importante y lo que está dando más códigos y más claves [...] se estaban lanzando mensajes eróticos muy fuertes; nada más hay que ver la revolución que hizo Marlon Brando con la cazadora de cuero y el vaquero, eso es muy importante»¹⁷. Con ello, Rossetti se hacía eco de su propia incorporación en la poesía de referentes que ponen en entredicho la división entre alta cultura y cultura popular, mezclando el barroco con el cine o, en nuestro poema, con la publicidad o la moda y con los espacios en que se comercializa la sexualidad —esos carteles publicitarios—, o con el impacto de la juventud en la sexualidad de jóvenes y adultos... En este sentido, y en términos en que se detiene con gran detalle Margaret Persin, la poesía de Rossetti y nuestro poema es una producción ekfrástica, es decir donde se establece la tensión y el contacto entre dos artes mediante la verbalización; se produce la descripción mediante palabras, mediante lo verbal, de lo visual. Tradicionalmente las formas artísticas en contacto han sido la poesía y la pintura o la escultura y, en algunas ocasiones, la primera y la música; pero en este caso serán la poesía y una de las manifestaciones de la cultura popular, la publicidad. Esa

¹⁷ Nancy Bundy. *Letras femeninas*, vol. XVI, nº 1-2, 1990.

incorporación de lo visual es mucho más marcada en nuestro segundo ejemplo: “Chico Wrangler”, donde el cuerpo del chico, tal como lo leemos/vemos, ve la sujeto que habla en el poema, produce con su aparición una interrupción que transforma el *dulce corazón* de las lectoras (y/o lectores homosexuales) en adoradores más allá de lo permisible, y nos deja suspendidos ante la visión/lectura de esas piernas que no se cierran con las últimas palabras del verso en, así, perpetuo movimiento. Además de cuestiones de estilo, lo que aquí nos interesa más en cuanto a los procedimientos ekfrásticos utilizados por Rossetti es la manera en que éstos están puestos al servicio de la expresión e intensificación del erotismo. Si pensamos en la ékfrasis en tanto que transgresión y extralimitación estilística, es decir en paralelo a la noción de hibridación, de deslimitación y de creación, entendida ésta como la producción de algo nuevo, fuera de las categorías establecidas y, en este sentido, como actividad demiúrgica, propia de los dioses, y que por serlo ha querido ser vista como algo impropio de las mujeres, volvemos otra vez al principio: a aquella génesis –también el bíblico— del establecimiento de las diferencias de los roles de género. Así la escritura erótica de Rossetti, mezclando las categorías patriarcalmente pre-establecidas, haciéndose, desestabiliza; y deslimitándose apasionadamente, disuelve fronteras, y hace presentes conotaciones que se han asociado con el caos, la aberración, la monstruosidad y el desorden (de las categorías establecidas).

Por lo que se refiere a los sujetos en relación en el poema, observamos, por una parte, la subversión de la dualidad estereotípica sujeto masculino/objeto erótico femenino, a la que Rossetti da la vuelta transformándola en un sujeto femenino que se constituye como tal, que observa, siente y manifiesta su deseo y, por otra parte, en otro giro más, notamos la sustitución de la «chica del anuncio» por el «chico del anuncio» y de la lencería por ropa interior. Rossetti no evita en momento alguno llamar a esa cosificación de lo sexual por su nombre cuando, en conversación con Sharon Ugalde (1991) de que se hace eco Carmela Ferradán (p. 223), la poeta se preguntaba «por qué los hombres no han sido nunca considerados como objetos, y hace este comentario al respecto: ‘Yo no creo que al modelo de Calvin Klein lo hayan elegido por su coeficiente intelectual’». Pero el poema no gira en torno al chico del anuncio como objeto de la sexualidad femenina, sino que sus versos son manifestación de la sexualidad de una mujer, el eje del discurso es esa expresión de la misma. La espectadora, lejos de serlo

pasivamente, es puesta en movimiento por su propio deseo y deviene actante ante ese fetiche (anuncio, calzoncillo mismo que mira) que le sirve, que utiliza en su escritura.

Ferradáns ha sabido ver la importancia de la fetichización en la escritura del deseo de Rossetti y concretamente en los dos poemas en que se centra este análisis y que, recordémoslo una vez más, ya desde su título dirigen nuestra mirada hacia dos prendas de vestir –los *underdrawers*/calzoncillos y los vaqueros Wrangler que cubren, que funcionan por substitución de los genitales masculinos, y que suscitan preguntas sobre la función del fetichismo en la sexualidad de la(s) protagonista(s) de los poemas. Y es que, como el calzoncillo y el vaquero de nuestros versos, el fetiche simultáneamente es y no es. Es una substitución de los genitales..., pero al mismo tiempo hace presente lo que cubre, esa ausencia. Carmela Ferradáns, haciéndose eco de estudios precedentes de McCallum, Naomi Schorr, Sarah Kauffman y Luce Irigaray entre otras, apunta a cómo

la simple posibilidad del fetichismo femenino es intrigante. Según Freud, las mujeres fetichizan en raras ocasiones. Pero, de hecho, pueden y lo hacen. Argumentar acerca del fetichismo femenino se convierte, pues, en un medio de retar el modelo convencional psicoanalítico de la sexualidad femenina y, al mismo tiempo, se convierte en una manera de mostrar cómo este modelo refuerza una construcción de la subjetividad predominantemente falocéntrica. Así, el fetichismo femenino proporciona las bases para una nueva conceptualización del erotismo femenino (FERRADANS, p. 225)

En el caso de nuestros poemas (y de otros de la misma autora, habría que añadir) el fetiche es una prenda de vestir que, como tal, establece un nexo no sólo con el cuerpo –al que cubre, esconde, pero también da presencia– y con la sexualidad, sino también con las actividades profesionales, habituales de la poeta (también sastra, encargada de vestuario y figurinista de obras teatrales, recordémoslo), que imagina, crea, prueba, viste y desviste cuerpos y, consiguientemente, está en permanente contacto físico y conceptual con todos los elementos mencionados: prendas de vestir, texturas, formas y medidas corporales, contacto físico con cuerpos y prendas de vestir, con telas y

abalorios que debe adaptar y moldear, ceñir a los diversos cuerpos. Y, en este sentido, esos fetiches son también una más de las instancias en que las fronteras, los límites de lo personal (sexual, privado) se funden permitiendo el encuentro con lo público (valla publicitaria, vía pública y profesión).

Mucho se ha escrito sobre el barroquismo rossettiano, sobre su peculiar utilización de diversos registros del lenguaje como un tejido de texturas, de densidades que nos recuerdan a veces, nos varían, otras, nos contradicen, muchas, los clichés, motivos, elementos que asociamos con la estética de aquel periodo. Así nos llegan esas flores, mármoles, telas, estuches; pero también, y particularmente afín al gusto barroco, más sustancial, y definitorio del quehacer de la poeta es la afición por lo metamórfico.

Si nos fijamos en las obras barrocas, literatura y arquitectura por igual dan la impresión de movimiento, de metamorfosis, de disfraz, de transformación; no construyen imágenes fijas o inmóviles. «El espectáculo barroco es movimiento y enriquecimiento» (SABATIER, p. 214). La relación con el movimiento barroco que Rossetti establece en este poema va más allá de la utilización de ciertos vocablos, es más profunda por cuanto es ese mismo espíritu transformador y de movimiento el que leemos en su poema. Son éstas, evoluciones que en aquel periodo tendían, sobre todo, a indicar el virtuosismo formal, pero también conceptual, de su autor, y que en nuestro presente señalan, además de idéntica habilidad y gran imaginación, la refiguración mediante recursos retóricos en movimiento de un imaginario femenino a partir del deseo, la expresión ahora, de lo inexpresable entonces.

En «Calvin Klein, Underdrawers», la mirada se fija en aquellos lugares de la geografía erótica del modelo publicitario en que se cifra su deseo y, simultáneamente a una descripción de aquellas partes del cuerpo, expresa las ilusorias, camaleónicas transformaciones de su propio cuerpo, de un cuerpo femenino deseante, con el propósito de obtener satisfacción sexual.

Cumpliendo con los requisitos y la ordenación de la época, tanto en los sonetos de Garcilaso como de Góngora en que se produce una descripción física de la amada (cabello-oro, pecho y frente-blancura, cuello-columna, tez-rosa, labios-clavel rojo, etc.), por una parte, las referencias físicas de la dama se limitan generalmente al cuerpo desde el pecho hacia la cabeza (con frecuencia, también las manos). En el poema de Rossetti,

en cambio las partes del cuerpo aludidas, ya lo hemos dicho, son otras, las que representan lo sexual; no sólo contraviniendo el decoro y las convenciones en poesía, sino y, de tanto o mayor interés, apropiándose del lenguaje del deseo.

En la misma línea, debemos recordar que es tópico habitual, también durante el Siglo de Oro, referirse a las flores como símbolo de una belleza tan deslumbrante como efímera y, en general, modelo del porvenir y advertencia para damas remisas que no deberían interponer su arrogancia o su desdén a los avances del caballero. La vida es breve, se indica, y pronto, como aquellas flores, las damas perderán juventud y atractivo a los ojos de sus pretendientes –dejarán de ser miradas y deseadas. Rosseti, en un giro particularmente rico en variaciones semánticas, desplaza la relación sujeto/objeto una vez más, cuando es el cuerpo masculino el que adquiere apariencia botánica –el espádice amarillento/anaranjado del lirio–, mientras su propio cuerpo, el de la mujer, se convierte en el polen que rodea el cuerpo del otro. Es decir aquella flor/símbolo de la fugaz belleza femenina, es aquí hermosura masculina en un territorio que va desde la juventud petrificada del anuncio a la imaginación en movimiento de la mujer que lo contempla. Pero, aún detenidos en la misma imagen, la de aquellas flores cuya vida efímera debían servir de escarmiento femenino, hemos pasado aquí a otra flor cuya sexualización comporta también limitaciones temporales que son patrimonio del cuerpo masculino, aunque su fugaz funcionalidad debe preocupar, si acaso, a los dos sujetos en juego, en relación.

En la simbología católica la blancura es sinónimo de pureza, como lo simbolizaban esos lirios/calas que eran (¿son?) tan frecuentes en los altares a la Virgen que recuerdo de mi niñez. Dada la adaptación de la imaginería y los rituales religiosos a las necesidades expresivas rossettianas, que en otros poemas se lleva cabo de forma mucho más notable que en el que nos ocupa, no es sorprendente que sea precisamente la flor que asociamos con mayo, el mes de la virgen María en los colegios católicos, la que en un giro tan perverso como sugerente se constituya en representación simultánea de zonas erógenas femenina y masculina. El lirio, que es de la variedad lirio cala o lirio de agua en el caso de nuestro poema (en el D.R.A.E.: planta acuática aroidea, con hojas radicales de peciolo largos, espádice amarillo y espata grande y blanca) es en Rossetti lugar, ejecución del deseo y una de las instancias en el poema en que el cuerpo femenino rodea, engloba al masculino.

La poeta gaditana se ha referido en más de una ocasión a que de los poetas del Siglo de Oro, el que más ha imitado (en el sentido clásico del término) es San Juan de la Cruz. Y es precisamente en unos versos de éste, en las estrofas 37 y 38 del *Cántico espiritual* donde hallamos ese encuentro hipotético y deseado entre el amado y la esposa, en una escena de características oníricas, que entonces es expresado en condicional aunque es de carácter subjuntivo. Allí el encuentro místico es representado mediante el lenguaje erótico, aquí, y en la poesía de su autora en general, el erotismo recurre al lenguaje y a los referentes religiosos. Precisamente, la fantasía, ese soñar despierta del poema de Rossetti, es también una ensoñación subjuntiva, muy en consonancia con la característica definitoria del deseo como búsqueda, y con la idea de que éste nunca se encuentra con la realidad –en puro freudianismo– hasta la muerte o, de manera mínimamente más ligera y a lo Cernuda, que es pregunta sin respuesta.

Para concluir, la metamorfosis es una de las características que mejor definirían al quizá más fluido y resbaladizo de los estilos. No nos vamos a detener aquí en un estudio que ya ha sido hecho en otros lugares; pero sí quiero apuntar al hecho de que Rossetti se apropia en «Calvin Klein, Underdrawers» del procedimiento fundamentalmente *moderno* del barroco para una finalidad que es netamente *postmoderna*. El barroco es *moderno* en cuanto que exhibe el virtuosismo del poeta manipulando imágenes proteicas que intenta ajustar a su finalidad. Claro que sabemos que el dominio del sujeto *moderno* sobre su propio discurso es una ilusión que se hace progresivamente más evidente en la fragmentación de esas imágenes barrocas.

Los poemas de Rossetti, en cambio, representan un sujeto femenino cuya libido está mediada de diversas maneras: toma como objeto, y en primer lugar, las manifestaciones proteico/camaleónicas de su propio cuerpo, en las que reside el deseo. En segundo lugar, es puesta en movimiento por su propia mirada y por la observación de la imagen del cuerpo masculino en los dos anuncios de Calvin Klein, tal como deducimos de las palabras del poema. Y por último, su deseo adopta la forma, se metamorfosea y hace el gesto de intentar apropiarse del nombre escrito en el último verso, un nombre que evoca el dominio central de la mercantilización postmoderna del

cuerpo en el mundo de la moda y la publicidad y que tan directamente se relaciona con la propia actividad profesional de la poeta.

Como se deriva del poema, la posición masculina *moderna*, la del hombre inmerso en su deseo hacia las imágenes proteicas de lo femenino, se ha transformado, en el poema de Rossetti, en la posición de una mujer *postmoderna*, definida por su deseo múltiple, mediada por su propia perversión de la tradición y el marketing, que ha vuelto la mirada hacia sí misma y se ve, se escribe en su capacidad creadora/demiúrgica.

Hemos leído en las obras de varias escritoras del siglo pasado y algunas del XXI su insistencia en hacer que los cuerpos se materialicen en los textos y, con ello, que adquieran importancia, en aquel doble gesto a que Judith Butler se refería en su inmejorable título (*Bodies that matter*). En todas sus obras, se presupone y se afirma la ocupación de los diversos niveles de espacio por parte de las protagonistas y/o se cuestionan las dificultades para hacerlo, se afirma la autoría de la mirada y, en todos los casos, pero de manera más clara en el caso de Cristina Fernández Cubas y, sobre todo, de Ana Rossetti esas presencias relevantes llegan a serlo precisamente mediante la expresión y consiguiente escritura del deseo.

4.2.2 EL GESTO DEL DESEO EN OLVIDO GARCÍA VALDÉS Y CHANTAL MAILLARD

VIRGINIA TRUEBA MIRA

El abanico de discursos y de motivos que ofrece en los últimos años la escritura poética de mujeres en España es amplio, y difíciles, pues, los sumarios y las definiciones rápidas. A Sharon Keefe Ugalde (1991, 2004) debemos, no obstante, el esfuerzo de algunos inteligentes trabajos que ofrecen en conjunto un mapa fiable por el que orientarse, el cual deja constancia además del considerable número de esas poetisas, algo que es signo de la normalidad de una sociedad en la que, si bien persisten discriminaciones, injusticias o desigualdades –sin salirnos del terreno poético sólo hay que echar una ojeada a la todavía exigua nómina de mujeres en la mayoría de las antologías publicadas–, también se dan los mecanismos que permiten su denuncia. Ahora bien, a renglón seguido conviene añadir que el mercado lleva muchos años absorbiendo y haciendo suya esa denuncia como un modo de neutralizarla. Y aquí es donde, a mi entender, sigue adquiriendo pleno sentido la defensa por parte de las poetisas de un lenguaje propio *versus* el lenguaje público, incluido aquel de otras mujeres pero domesticado por el mercado. Es ese lenguaje propio el que aquí me propongo estudiar, centrándome en dos poetisas –que escojo, quiero precisar, *entre* otras y no tanto *frente* a otras– cuyas propuestas de escritura me parecen arriesgadas y cuyos logros, aún de signo distinto, son manifiestos y notorios. Se trata de Olvido García Valdés (1950) y Chantal Maillard (1951), en especial en sus últimos poemarios, *Del ojo al hueso* (2001) y *Matar a Platón* (2004) respectivamente. Me interesan asimismo las poéticas de ambas, entre las que se dan diversos puntos en común que, si bien no permitirían hablar de una misma *escritura*, sí son indicadores de unas inquietudes y sensibilidades próximas.

El enfrentamiento entre lenguaje poético y lenguaje público es antiguo y en la tradición occidental moderna, como se sabe, adquiere carta de naturaleza con Mallarmé

y su deseo de remontar las palabras de la tribu a una supuesta palabra originaria, libre de la carga de sentidos impuestos por la historia y que la impiden *ser* en toda su pureza. El mito de la inmanencia de la palabra poética queda fundado para toda la época contemporánea. Se trata, como las antiguas piezas de oro, de que la palabra sea, en realidad, aquello que significa. En el caso de las poetas, la sensibilidad ante el desgaste y/o manipulación del lenguaje ha sido por lo habitual inseparable de su autoconciencia femenina. Algo muy íntimo ha entrado a menudo en juego en su producción. Ahora sabemos que siempre se habla *desde* un lugar. Las mujeres, como Casandras especializadas en la invisibilidad y el anonimato, destinadas a oír, ver y callar, han aprendido desde las bambalinas del teatro, desde los márgenes y el silencio de las palabras, desde esos pucheros en los que veía a Dios Teresa de Ávila. Lugares al final de privilegio como la tumba/cuna en que situó María Zambrano a su Antígona. Éste es el *plus*, el *más* que suman las mujeres al conjunto de la poesía. Por eso afirma García Valdés que cuando lee a algunos escritores (Pavese, Espriu o Artaud) se encuentra a sí misma pero que cuando lee a otras mujeres (Woolf, Pizarnik, Mansfield) se encuentra a sí misma de *otra* manera, más cercana..., como quizás le ocurriera asimismo ante estas palabras de Maillard: “deseo desear y crecer en el hueco de mí misma” (2001, p. 54). La perspectiva de género está presente en la obra de Olvido y de Chantal como en la de tantas poetas, aunque yo diría que en general sin la urgencia o militancia de años anteriores, quizás debido a que han entendido, como sostiene Alessandra Bocchetti desde el feminismo, que no se trata ya de defender ideologías –y el feminismo es una de ellas– sino ideales, y entre éstos hay uno que destaca por encima de otros: no buscar ya (imaginariamente) un lugar en el mundo sino conseguir sentir el mundo como nuestro lugar (BOCCHETTI, 1996, p. 315). Creo que este deseo puede definir la búsqueda de las dos poetas que aquí me ocupan. Veamos a continuación en qué sentido.

En sus indagaciones sobre el lenguaje poético, tanto Olvido García Valdés como Chantal Maillard han entendido el lenguaje como materia viva, que respira y que, como en la alquimia, puede informarse, transformarse, traducirse, con una intención: romper su lógica habitual de sujetos y predicados para dar voz a otra distinta fundamentada en las relaciones, en la acción, en lo que pasa, en el devenir. No en el ser. El poema quedaría así convertido en un *acontecer*, es decir, en algo que nos hace seña y nos espera, que nos solicita, como reza el epígrafe de Gilles Deleuze al inicio de *Matar a*

Platón. Añadamos también que el poema no es propiamente un espacio sino más bien un no-espacio, un no-lugar, un vacío... pues de no ser así el poema no podría convocarnos. En lo que está pleno nada cabe. Poema como canto o cántaro, en figura etimológica de José Ángel Valente, tan próximo en especial a Olvido García. Tiene algo de utópico este canto, en el sentido de Ernst Bloch cuando habla de la necesidad de un acercamiento al mundo desde lo desconocido frente a su (re)conocimiento -platónico- en un pasado al que habría que volver. Una condición tan sólo para que el canto se produzca, *acontezca*: que queramos escucharlo. Ésta es una de las claves de la poética de García Valdés y Maillard. La escucha, la atención, la apertura: a lo otro, a lo que puede llegar, a lo que está por venir. También nosotros debemos, por tanto, convertirnos en cántaro o en un hueco, vaciarnos, de lo contrario no podremos albergar canto alguno.

Antiesencialismo y antiplatonismo se dan, pues, la mano en ambas poetas, como también en José Ángel Valente y María Zambrano, dos creadores próximos y muy presentes respectivamente en García Valdés y Maillard. Se trata en todos los casos de la crítica a cierto logocentrismo que, entienden, ha acabado dando la espalda a la vida, ha querido salvarse de la vida inventando para ello un mundo alternativo de conceptos supuestamente verdaderos, manipulados más tarde, de acuerdo a su conveniencia, por los que han detentado el poder en el mundo. Frente a ello, ahora hay que hablar *desde* la vida, no desde su abstracción. “Preferiría no hablar de la infancia [...] sino de niños y niñas” dice un verso de *Del ojo al hueso* (p. 58). El mismo título del poemario es ya una llamada a trasladarse de un lugar a otro: de la mirada a la materia última del cuerpo. En sus *Diarios indios* –que no *íntimos* porque tampoco existe el *concepto* de “intimidad” –, Maillard habla de la necesidad de “mirar afuera sin dar el rodeo por ese falso adentro que es la mente” (2005, p. 53). Y su propuesta poética es contundente: Matar a Platón. Lo que ambas poetas solicitan, pues, es un proceso de desautomatización que permita liberarse de la percepción habitual, haciéndose eco en ese sentido de la vanguardia histórica más exigente, como demuestra el recuerdo de Marcel Duchamp en el poemario de García Valdés, y de René Magritte en el de Maillard. La instauración de una nueva mirada es precisamente resumen de la utopía, único ámbito, a su vez, de la esperanza. La verdad, afirma Bloch (2004, p. 247), obliga al éxodo, no al retorno, hacia una tierra siempre apuntada, siempre prometida. Hacia un horizonte, diría María Zambrano, que al avanzar se desplaza, creando, pues, lo importante: el camino (1986, p. 112). No estamos

lejos de algunas reflexiones de Hans-Georg Gadamer cuando define el poema como “dirección de un sentido inalcanzable” (1999, p. 153), y es que de ser alcanzable ese sentido, ya no se necesitaría el poema, que quedaría convertido en un mero accidente en el camino. Y ya hemos dicho que el poema es un acontecimiento, no un accidente. Se trata de entender el sentido, pues, no como un todo accesible más allá de la realidad – “el otro mundo platónico que, desde Nietzsche, ya no debería existir” insiste Gadamer (1999, p. 149) –, sino como horizonte. Sólo de este modo vuelve a cargarse, si se me permite la expresión, el sentido de sentido, en cuanto el sentido deja de ser una meta establecida y definida -verdadera- desde la que leer. Desde la que vivir. No hay meta sino diversidad de senderos. No hay esencia, ni ser sino continuo trazado (producción) de caminos. Sólo un breve apunte: únicamente la herida, afirmará Maillard, nos precede siempre. O, como escribe en 1964 Clarice Lispector, a quien tanto ha citado García Valdés y también Maillard, “el dolor no es algo que nos ocurre, sino lo que somos” (2001, pp. 153-154). La herida que, en el caso de Maillard, grita y se retuerce, y en el de García Valdés susurra, casi enmudece. La herida sí es *esencial*.

Por último, y antes de detenerme en cada una de estas poetas, mencionar que con la diversidad de senderos debe relacionarse uno de los modos poéticos propios de la contemporaneidad al que García Valdés y Maillard suman su *otredad* de mujeres poetas: el fragmentarismo. Sabemos que las estéticas y poéticas de la fragmentación tienen que ver con la caída de los viejos valores o verdades, con la relativización de los cánones en el mundo contemporáneo, y con la constatación –y celebración– del extravío, la desorientación o la desinstrumentalización de la voluntad como únicos modos de vislumbrar, de tantear, de intuir alguna luz en la oscuridad. Fragmentación que también, no lo olvidemos, ha sido en muchos momentos una forma femenina de conocer. Tanto *Del ojo al hueso* como *Matar a Platón*, aunque de diferentes modos, están fundamentados en el fragmento, constituyen respectivamente un conjunto de escenas pictóricas y cinematográficas. La estética del fragmentarismo es también la de una poeta como Dulce Chacón, quien ha recordado en *Querrán ponerle nombre* (1992) las palabras de Leopoldo Castilla: “las partes son infinitas, el todo no”. O la de Concha García, que al inicio de *Árboles que ya florecerán* (2001) sitúa una reflexión de E.M. Cioran acerca de la pobreza o el “drama de todo pensamiento estructurado” consistente en “no permitir la contradicción”. Fragmentarismo contemporáneo en tanto producido

por la crisis ontológica, epistemológica y representacional del significado, pero también, insistamos, fragmentarismo de género que recuerda el nomadismo de los *yoes* femeninos tradicionalmente des-centrados. Subrayar que el fragmentarismo no es una técnica poética sino una visión del mundo, cuya virtud consiste en enfrentarse al objeto sin agotarlo en su sentido. Ver el mundo privado de definición última. Sentirlo profunda y entrañablemente extraño. Y es que “la visión que no reconoce puede llegar a ser visión esencial”, afirma Maillard en un texto sobre la estética en China (2000, p. 68). O, como escribe García Valdés en este poema mínimo y grande, concentrado y extenso al mismo tiempo de *Del ojo al hueso*: “fulgor de los espinos y el musgo, casa / no hay para nadie, en los bosques / moramos” (p. 75).

Bajemos a continuación al canto de estas dos poetisas, a los mundos particulares de Olvido García y de Chantal Maillard, para ver materializadas sus respectivas visiones poéticas.

Alternando verso y prosa, como ocurre en Chantal Maillard, *Del ojo al hueso* se nos presenta dividido en cuatro partes no simétricas, de las que la cuarta (“Locus oculus solus”) se subdivide a su vez en otras cuatro, las cuales habían formado parte del texto escrito para el catálogo de una exposición en el Centro de Arte Reina Sofía del pintor Anselm Kiefer, titulada *El viento, el tiempo, el silencio* (1998). Para empezar, destacar ese insistente número cuatro que en la tradición simbólica tiene una significación muy interesante, puesto que es un número, como indica Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, estático, firme, definido, como suelen ser todos los números pares, y que también remite, en especial en las tradiciones hindúes, chinas..., a la tierra, o sea, a la materia y, en este sentido, es un número femenino. Y de la materia desde luego trata este poemario de García Valdés. Chantal Maillard ha recordado la etimología de “materia”: del sánscrito *mantra* como medida, duración, unidad de tiempo, y de ahí el sentido original de *matriz*, de *madre* (1998, p. 21). De la *memoria* y la *muerte* va a tratar asimismo el poemario de García Valdés. Del proceso de la vida hasta su podredumbre y de ésta a la vida de nuevo: la gran paradoja de la que participamos, en la que la muerte está viva y en la que la vida morirá. “La cadena en que la muerte bulle, / fiesta / larvada donde la vida prolifera”, dicen unos versos de la primera parte de *Del ojo al hueso* (p. 16). Vida de la materia que fenece para vivir de otro modo. Proceso, devenir. Recordemos la necesidad de salir fuera del ser para

instaurar la lógica de las relaciones. Así también en el siguiente poema de la tercera parte del libro, tal vez la más densa después de la primera y titulada, “De marfil ve sus propios dedos”:

Habla de líquenes, materia
de la memoria, forma
que se toma a lo informe
por sedimento y desgaste, huella
y gesto del conocer. (p. 80)

De acuerdo al campo semántico del sucederse de los ciclos naturales, el escenario del poemario es el de un mundo rural, estable en sus cambios y metamorfosis. No en vano se abre el libro con este verso: “Sigue el proceso”. Sigue la maduración de las granadas, sigue el balanceo del ciprés, sigue el estar vivo. Sigue sonando el viento en las cuerdas de la vida tocadas por la muerte, como en el último poema que *deviene* una “puerta”, un “acceso”, una invitación a entrar quizás en el mismo poemario que acabamos de leer –o a la misma realidad que habíamos abandonado para adentrarnos en la espesura poética. Sigue un hiperrealismo que, creo, puede definir todos estos versos situados asimismo en un mundo cotidiano que no deja de ser simbólico. Es un mundo poblado de animales, entre ellos numerosas aves, algunas de vuelo más elevado como sugiriendo algún tipo de espiritualidad, otras más pegadas a la tierra y a lo humano. Sea como sea, ahí están los cuervos, los vencejos, los grajos, los tordos, los colirrojos, las golondrinas... También los saltamontes, las arañas o, sobre todo, las abejas, laboriosas anunciando la podredumbre, naciendo de la podre. También aparecen peces en este libro terrestre, peces como pájaros de las zonas profundas, símbolos de lo psíquico, lo hondo, de ese huso que hila el ciclo de la vida como explica Cirlot en su *Diccionario* recordando a Schneider. Mundo también poblado de árboles (abetos, castaños, almendros, naranjos, limoneros...), de flores, frutos y materias de la tierra (rosas, granadas, manzanas, arcilla, barro, líquenes, raíces, cebada, mieses...). Y en ese escenario, no añadidos sino integrados en el mismo, los seres humanos y su lenguaje.

Las mujeres, sobre todo. Y un espacio fundamental, indesligable de las mujeres: las casas. La casa como una de las muchas oquedades de este libro, entre ellas la de los propios poemas como ya dijimos, porque el lenguaje poético se forja en la ausencia, en el vacío... para poder después convocarnos a su interior. Cada poema es aquí, en efecto, una estancia en la que detenerse, que nos invita a escuchar, que nos ofrece el afecto: “[...] hay compañía, / pensé escribirle, también en la blancura / de las paredes desconchadas” dice un poema (p. 65). Ámbito de la intimidad, la casa. Todo es intimidad en este poemario. Porque todo habla desde dentro. Detengámonos un momento aquí.

Cuando decimos que todo habla desde dentro queremos decir que la realidad desplegada en los versos está como respirada por un pulmón que la ha hecho suya pero sin desfigurarla. Estamos, no lo olvidemos, ante una poética antiesencialista en la que no hay *yo* que se apropie de un objeto de deseo sino alguien impersonal que se desplaza entre las cosas, entre el sucederse de las cosas mejor, impregnándose de sus olores, adquiriendo su tacto, *traduciendo* su lenguaje... Las voces que hablan en *Del ojo al hueso* se han deslizado entre los procesos. No se trata sólo de que toda voz sea siempre una multitud sino de que las voces son aquí también un devenir. Por eso decimos que todo está en *Del ojo al hueso* hablado desde dentro. Y ésta es la magia de este poemario: conseguir que oigamos el mundo a través de un lenguaje que no le traiciona. El hiperrealismo poético. Sólo una condición, como ya dijimos, se exige para participar del juego y vivir la magia como niñas, como niños: estar dispuesto a escuchar, a hacernos mundo. Sólo entonces el poemario nos ofrecerá su propia intimidad, escrita en una sintaxis mínima, elíptica... para impedir el desarrollo convencional, la funcionalidad de la gramática, para dislocar el orden. Por cierto, dislocación barroca en ocasiones, como aquí: “la convicción ordena / lo que lengua confunde y vida / aniquila” (p. 20). Lo barroco y lo moderno se hermanan para hablar de la escisión, de la imposibilidad ya de totalización. También están próximos en su tonalidad.

Sobriedad y severidad predominan en el poemario de García Valdés, cuya luz no es luminosa ni oscura, sino la luz de la sombra que se diría engendrada por esa aurora de algún verso, recién nacida de la noche, como la vida, como el pan, como el poema, recién hecho después de la herida, con la herida, por la herida. “Como sombras / los olivos salen al alba” dice un poema de *Del ojo al hueso* (p. 109). La luz de la sombra,

como la de ese otro poema que termina con este extraño verso: “a mar de oro raíz de sombra” (p. 25), que encuentra su eco en otro poema dedicado a Tanizaki, el autor de *El elogio de la sombra* de 1933, un ensayo de estética japonesa acerca de la atracción oriental por la sombra en contraste con la atención dedicada a la luz en Occidente, tema, por cierto, al que Chantal Maillard ha dedicado numerosas páginas. El poema dedicado a Tanizaki nos invita a observar un jardín desde la penumbra de una estancia apartada: “[...] En ningún otro sitio / conmueve tanto el oro con sus sombras” (p. 31), acaba el poema. La sombra es aquí espacio liminar como en el último poema de José Ángel Valente en *El Inocente* (1967-1970): “Qué oscuro el borde de la luz / donde ya nada reaparece”, donde algo, pues, puede aparecer. Recordemos la teoría mística de la visión, para la que la auténtica luz no se ve –es pura– y por eso ver a Dios es no ver nada. Qué oscuros también, podríamos decir, los bordes de las palabras o los poemas en García Valdés, no sabemos de dónde vienen, iniciándose a menudo en minúsculas o de puntillas, silenciosos, ni a dónde se dirigen, “qué puro el rostro de la pena o de la alegría cuando el habla que lo acompaña se ha desmembrado en sílabas y balbuceos, en una fonética exenta” (p. 60), dicen unos versos, cuando no hay gramática que ordene. Desmembración del lenguaje para que el lenguaje diga otras cosas –el devenir de las cosas– y también a sí mismo –su mismo devenir.

Del ojo al hueso trata, pues, de lo íntimo, de lo hondo, de la luz del fondo que en la superficie del poema se expresa. Los poemas, ha dicho en cierta ocasión García Valdés fuera de sus versos, “bucean y avanzan como un pez hacia un espacio propio y silencioso” (2005). El pez del centro, el pez abisal, el pez dorado de la pintura de Paul Klee. El pez, símbolo asimismo de lo femenino, de la mirada desde dentro que evita la objetualización de lo conocido. “Alrededor, el silencio alelado” (p. 28) escribe García Valdés en un poema sobre peces o almas, sobre peces o cuerpos. No hay diferencia. Silencio porque la palabra poética no dice, no relata, no refiere... se aproxima por tanteo a algo que nunca llega a poseerse porque no es ser-poseído su condición o necesidad sino la del desplazamiento y el devenir. “La palabra huye por un agujero/paralizada por un instante contempla ese agujero” escribe en *Del ojo al hueso* García Valdés (p. 54). Sorpresa del hueco. Ese hueco es el poema. *Del ojo al hueso* está lleno de huecos, ya lo anunciamos: los huecos de las casas, los huecos del estómago, los huecos de la sordera, los huecos de la noche, los huecos de la aurora... En el hueco late

la palabra en su semántica desplegada. En la primera parte de *Del ojo al hueso*, este poema breve, este fragmento, esta palabra ensimismada –como algunas pinturas matéricas de Tàpies– que no puede explicarse en otras palabras:

el color es del pez, el color
 es de la espina, de la raspa
 verde o azul del pez; en la arena, otros
 brillan, palpitan. (p. 18)

Palabra del fondo y de lo otro, la del poema, a través de la que el mundo habla, *acontece*. Sólo hay que querer escuchar. La escucha, debe añadirse ahora, es tiempo, algo fundamental en la poética y en la poesía de García Valdés. “Cuento con el tiempo” empieza un poema de *Del ojo al hueso* (p. 19). El tiempo es duración, posibilidad de gestación, ámbito del amor. *Del ojo al hueso* es también por ello un poemario amoroso. Aquel que ama ofrece tiempo porque atiende, escucha, espera, se abre, hace sitio a otro, cobija, convoca. Como el poema: “[...] La vida puede ser elástica / si se sabe escuchar, hay que escuchar por dentro [...]”, dicen unos versos de la primera parte (p. 26). “Si le dedicas tiempo a una persona, hasta el odio acabaría desvaneciéndose”, escribe también Olvido en su biografía de Teresa de Ávila, identificando la escucha con la perspectiva del santo (p. 91). También ha dicho, por cierto, Chantal Maillard en sus *Diarios indios* que conocer es escuchar y escuchar a alguien significa “haberle dado tiempo” (2005, p. 92). “Oye campos / enteros de amapolas” solicita un verso de *Del ojo al hueso* (p. 98). Estamos, no obstante, otra vez ante un amor alejado de la tradición platónica, de “la vieja *hybris* de los absolutos” como la denomina la propia García Valdés (1997, p. 63), que convierte al amante en mero instrumento. Lo dirá Hélène Cixous refiriéndose a Clarice Lipsector, en un texto recordado por García Valdés: “Hay que saber que sólo se puede tener si se tiene un saber tener que no destruya, que no posea” (1997, p. 65). Lo dice también Maillard en *Diarios indios* al hablar de que equivocamos el sentido del deseo, de la energía cuando la dirigimos hacia nosotros mismos en lugar de proyectarla hacia afuera (2005, p. 82). *Hybris* de los absolutos que asimismo anula el tiempo, huye

del tiempo cuando el amor, como el poema, debe contar con él. Por ello, frente a la anulación del tiempo, su defensa: el tiempo en su materialización primera, básica, real, es decir, en su instante, capaz de contener en sí mismo el universo entero.

La recompensa tras la espera, tras la escucha es inmensurable, la misma que la del amor: estar en el mundo o, mejor, devenir en el mundo. “Nietzsche advertía que quien pasa mucho tiempo contemplando un abismo comienza a ser contemplado por dicho abismo”, dice Jiménez Heffernan en un trabajo sobre García Valdés (2004, p. 311). Dirigirse hacia el mundo es hacer que el mundo se acerque a nosotros. Éste es el motivo por el que la dicotomía yo-mundo desaparece en Olvido. El mundo no es un objeto que el sujeto mire, desee y del que, en última instancia, se apropie... Volvemos a decirlo: el mundo en García Valdés está subjetivizado, es decir, visto desde sí mismo. De ahí la sensación novedosa de que el mundo habla. La poeta asiste a ese lenguaje como si de un parto se tratara: produciendo la revelación, no presenciándola pasivamente. Revelación de la realidad, no de la imaginación. Y volvemos a Alessandra Bocchetti, quien advertía lo siguiente: “Simone Weil dice que ‘todo lo que es imaginario es malo’, que el imaginario nos separa de la verdad porque funciona de modo que colma el vacío del sufrimiento y repara los desequilibrios” (1996, p. 315). También Olvido García ha reconocido que lleva la mitad de la vida aprender a mirar con nuestros propios ojos, reconocer nuestra idealizante necesidad de fuga como una de las trampas más peligrosas y regresar (1997, p. 63). El hiperrealismo poético da fe del regreso en este caso. Por eso dice un verso de *Del ojo al hueso*: «[...] permite / que te impregne / la sequedad y te sorprenda / el corazón como un perro a lametazos» (p. 86). Poema: lugar, pues, donde puede convocarse la realidad. La poeta dice “ardilla” y ve su cola, dice “caballo” y oye el ruido de sus cascos, como sostiene el poema que empieza “cuento con el tiempo” (p. 19). Como la cola del ratón de Alicia. Podría recordarse aquí a Gadamer y sus reflexiones sobre la fuerza de la palabra lírica, que no consiste en expresar simplemente la verdad sino en documentarla con su propio ser, para que de ese modo “la palabra pueda ser garante de la cosa” (1999, p. 137).

Y la *cosa* más importante es la muerte. En este sentido el poema deviene espacio fundamental en tanto convoca eso que en la vida no puede durar eternamente: el luto. Como el líquen adherido a la roca, así el recuerdo a la memoria. El poema (como el paisaje, añade Olvido) puede precisamente convocar lo que no es, lo que no somos, lo

que hemos dejado de ser, o sea, la ausencia, el vacío, la pérdida. Lo ha explicado magníficamente bien refiriéndose al célebre *Réquiem* de Anna Ajmátova. La gran poeta rusa del XX, víctima de la feroz represión posrevolucionaria de su país, se plantea, escribe García Valdés:

cómo, por así decir, la verdad de la obra es *mayor* –y otra– que la verdad de la experiencia; o cómo –apurándolo hasta el final– la verdad de la experiencia no puede dar cuenta de la muerte o de la pérdida, cómo en la vida muerte y pérdida exigen curación, olvido; cómo la *ruptura* de lo real que la muerte supone no es soportable por mucho tiempo, y así sólo en el arte dura. (pp. 10-11)

El poema transmuta la realidad en su huella, el sufrimiento en su recuerdo, la materia de la vida en su memoria. El lugar de lo poético es, pues, ya quedó dicho de otra manera, un lugar que no existe. “En esa carencia ha de hundirse el deseo” afirmaba en el siglo XIII Hadewijch de Amberes (1999, p. 119). En la biografía sobre Teresa de Ávila, García Valdés ha citado estos versos de José Ángel Valente, el poeta que ha escrito en tantos sitios que tal vez lo único que se cante sea la ausencia:

Al final sólo queda
 la voz, la voz, la poderosa voz
 de la llamada:
 –Lázaro,
 ven fuera.
 Animal de la noche,
 sierpe, ven, da forma
 a todo lo borrado. (p. 93)

Esto que Valente llama, y con él García Valdés, “todo lo borrado”, es lo que convoca el poema, y lo que solicita escucha y espera y tiempo y amor. Como el abandono, el vértigo, el temor, por ejemplo, de esa niña de la segunda parte de *Del ojo al hueso* que, “inmersa, en todo caso, se había sentido en la noche, en el miedo, en los sonidos y el silencio del campo en la noche / nunca había aprendido a nadar” (p. 58). O de aquel que “[...] Sabe que animales / temidos hallan a quien los acecha” (p. 66). O de aquel otro que “[...] Entró un día en el vértigo, había / en la nuca un lienzo / al que llamó tristeza” (p. 77). Así tantos poemas: “[...] despacio / respirábamos la sombra, el sol / desde la sombra, como si un cuervo / nos trajera pan y carne” (p. 37). El mismo cuervo, la misma bestia, la misma muerte (*nevermore*) que pone título a la primera parte del poemario: “Si un cuervo trajera”.

No hay sentido épico para la creación literaria en el siglo XX, en especial en su segunda mitad, no hay orden colectivo al que la poesía —el arte— pueda remitirse. Hay sí, un adentramiento en los fragmentos rotos de un espejo que hieren la piel y cuya oscuridad de fondo estremece el cuerpo entero, pues recuerda el *pathos* del que ha nacido toda forma de cultura, del que hemos nacido. “[...] La hermosura del mundo / encierra partos, niños muertos, barro, / mugidos en la noche [...]” dicen unos versos de *Del ojo al hueso* en su última parte (p. 100), la que acompañó al catálogo de Anselm Kiefer, otro artista de la materia y la rebeldía contra las formas heredadas del mirar. Y, un poco más adelante, en otro poema (o en el mismo): “clausurada la mimesis, la palabra / *hermosura* es una incógnita que huye; obturada / la lógica, un grito, un gesto, una respiración” (p. 101). El gesto, por cierto, como veremos, es de capital importancia en *Matar a Platón*. Quebrado el orden convencional, el borde de las palabras se pierde en la página, en el blanco, en el silencio. Queda el poema. Abierto, no obstante, nunca clausurado, desplegado o dilatado en la infinitud que le permite su condición fragmentada. Porque el sentido finito, definido y delimitado pertenece a una lógica desterrada. Y ello es lo que quizás las mujeres han sabido siempre: que la vida es el despliegue mismo de la sombra, la herida no sanada, la materia informe... en un tiempo que es siempre la duración de sus fragmentos, de sus instantes... como en el poema. La ceniza primero, luego el canto. Que no redime, ni compensa, tan sólo ilumina en su irrealdad la realidad, no del sufrimiento, sino del sufrir.

Vayamos ahora a *Matar a Platón*, un poemario muy distinto al de García Valdés aunque también un libro sobre la muerte, la ceniza, sobre la escucha o la espera, sobre el tiempo y sobre el amor. Sobre la escritura. Y sobre la honestidad. La formación filosófica de Maillard aflora ahora en cada uno de estos versos, apuntándose ya desde el título y su deseo de asesinar un particular modo de mirar, el del logocentrismo soberbio, el del absolutismo de la razón y del ser. Asesinato que Maillard lleva practicando hace muchos años. De la razón poética zambraniana arranca parte del pensamiento de Maillard, de una Zambrano que propugnó, como recuerda la misma Chantal, la necesidad de un relativismo no escéptico (1998, p. 145). Como buena discípula y como hija de una modernidad tardía –también lo es, claro está, García Valdés–, Maillard va, sin embargo, más allá de Zambrano. Maillard no puede seguir creyendo en la posibilidad de *interpretar* una realidad configurada de antemano –tampoco la realidad inmanente zambraniana que, a su juicio, sigue pecando de cierto esencialismo–, ni tampoco por lo tanto en la vieja idea de un sujeto escindido en busca de su *ser*. Todo ello no haría sino perpetuar esas dicotomías de esencia/apariencia, latencia/manifestación, autenticidad/falsedad que la postmodernidad ha echado por tierra al sustituirlas, dicho rápidamente, por la idea de producción o construcción (1998, p. 146). Nos construimos a medida que construimos el mundo, construimos el mundo a medida que nos construimos. Esto es lo que hay, lo que sucede. Y esto es lo que debe vigilarse, que nada se inmovilice en el concepto, que “la red nunca deje de tejerse” (p. 150). Y a todo ello vincula Maillard la que ella denomina “razón estética”, que supone la superación –necesaria– de la razón poética zambraniana a través de una estructura lúdica, capaz de introducir el ruido de la superficie en el viejo mundo o, dicho de otro modo, “trasladar a una partitura de jazz el punteado de las fugas” (p. 147). Por último, dos son los elementos traídos por la conciencia postmoderna que, a juicio de Maillard, pueden configurar esa estructura: la ironía con sus posibilidades de distanciamiento, y la intervención de lo cotidiano. A partir de ahí puede empezarse a jugar, que es de lo que se trata. Escuchemos su propuesta en las siguientes palabras de *Filosofía en los días críticos*:

Oídme: yo no enseño valores, desvelo el subsuelo, señalo el lecho de los ríos durante la sequía, enseño cómo andar en los lugares inhóspitos, en esos no-

lugares, no para habitarlos sino para construir en ellos ciudades en las que no se ha de creer más que lo justo para hacer de la ilusión verdad, porque la ilusión es lo único que hay. (2001, p. 160)

La ilusión, pues, como la única verdad: lo cierto, lo auténtico y lo real: lo necesario. Y la ilusión bien trabada, bien conjuntada da como resultado el arte: el único juego que proporciona placer, pues ofrece distancia.

Hasta aquí el planteamiento de la filosofía de Maillard. No obstante, hay en este pensamiento una cierta forma de esencialismo que conduce la escritura a ese desgarramiento que la caracteriza en tantos momentos, y por donde, sin embargo, crece, por donde sangra, por donde huele a óxido, como las proximidades de una herida. Precisamente. Porque para Maillard lo que nos precede, ya lo dijimos, es la herida. Escribe en *Filosofía en los días críticos*: “Acaricio mi sufrimiento, lo acaricio y lo cuido porque es lo que más se me parece” (2001, p. 13). Si Olvido construía la herida en voz baja, sin disonancias, integrándola en el *proceso*, Maillard la irrita y la convierte en grito. Chantal produce la construcción de los contenidos mentales pero también construye la destrucción de sus castillos... y entonces, a veces, no queda nada y el cuerpo de Maillard se convierte en cuerpo funámbulo. Y cae. Y se hace daño. Y grita. O vomita: “los campos de exterminio se han convertido en espectáculo” (p. 202). Hay un nihilismo de fondo en Maillard de difícil formulación porque hay en él algo así como una nostalgia de lo inmanente: “No he visto lo que importa aunque presiento que está en todo aquello que he visto y que, por verlo, precisamente por verlo tal como lo veía, he dejado de ver realmente” (p. 177). Nostalgia sí, de oír no lo que se oye sino el sonido mismo. Nostalgia de escribir la escritura misma. Pero no, realidad de escribir “para que el agua envenenada / pueda beberse” como escribe ella misma en *Escribir*, ese fabuloso credo poético, casi una letanía, que denota sed y reclama piedad, situado justo después de *Matar a Platón*.

Matar a Platón es una de las más afortunadas representaciones (poéticas) de Maillard. La denuncia es aquí, sin ambages ni concesiones, la de la obscenidad de la mirada y, como diría Walter Benjamin, la del empobrecimiento de la experiencia en la época contemporánea. Si la fortaleza es débil en su impenetrabilidad, aquí se proyecta

sobre toda una serie de comportamientos y lenguajes adquiridos que convierten al individuo en mera marioneta en el gran teatro del mundo. Responsable de la violencia. Valle-Inclán no está lejos del esperpento que es en *Matar a Platón* la actitud humana ante el sufrimiento y la tragedia. No hace falta decir que Maillard ha sido siempre muy sensible y crítica ante los procesos de huida o de escamoteo, ante los hábitos adquiridos que anulan la inquietud, ante la pereza por los cambios y el conformismo de lo egoísta. No es la suya la actitud de ver pasar la vida sino de sentirla en toda su materia, con los ojos del cuerpo. Así en *Matar a Platón*, todo un cuerpo de escritura cuyos ojos nos invitan, no a seguirlos sino a mirar como ellos, como los de esas narradoras que son las que se hacen cargo del discurso y de las que enseguida hablaré. Antes, precisar que *Matar a Platón* no es un libro sobre la realidad sino sobre su representación. Es un epígrafe de Deleuze el que abre sus páginas, un autor al que Maillard recordaba asimismo en su diario de Benarés recogido en *Diarios indios*, en un fragmento que quiero citar porque creo que define en gran medida *Matar a Platón*:

Frente al modelo de la copia (Platón), el modelo del simulacro (Deleuze) que, eliminando el orden jerárquico (la Idea o el Padre), asume la universal orfandad y propone la imagen de un universo transformativo en el que las individualidades son puntos que se modifican mutuamente. Una red de relaciones. Puntos sin duración. Sin duración no hay identidad. No es necesaria. La identidad se disuelve en la red y la red es torbellino. (2005, p. 98)

Palabras que, en efecto, se dirían escritas para describir *Matar a Platón*, configurado por un conjunto de fragmentos en los que “toda palabra forma / parte del mismo texto” como dice el fragmento 21. No hay verticalidad que valga. Sólo existe una horizontalidad en que todo sucede, una superficie en que todo *acontece*. Una estructura femenina.

Veamos a continuación cómo representa Maillard la representación en *Matar a Platón*. Para empezar, el escenario es ahora urbano, como lo es también el cine, el arte al que mayormente puede remitirse *Matar a Platón*. Recordemos la importancia del cine en toda la vanguardia histórica como nueva escuela de la mirada y la representación, a

través de la *ilusión* de continuidad que el montaje –la *construcción*– y el aparato de proyección proporciona a los *fragmentos* fijos. No hay arte, sin duda, más apropiado a los intereses de Maillard aquí que el cinematográfico. De hecho, Maillard juega a presentarnos su libro en una extraña “V.O. subtitulada” cuya funcionalidad es anular las jerarquías puesto que, si bien el texto principal guardará relación con los subtítulos propuestos, desde luego de lo que no puede hablarse es de una copia exacta, de una traducción perfecta. No perdamos de vista que, en última instancia, el juego nos obliga a reconocer que no hay origen, tampoco originalidad. La modernidad lo supo. La postmodernidad juega con ello y con su problemática porque, si no hay versión, ¿puede acaso haber sub-versión? Hay momentos en *Matar a Platón* en que el texto situado en la parte inferior de la página y el situado en la parte superior acaban invirtiendo sus posiciones, es decir, relativizando su diferencia y, lo que es fundamental, necesitándose uno a otro. La conciencia de género, por cierto, no es ajena a todo ello, el antiplatonismo de la horizontalidad contribuye a restituir la dignidad a esa sub-versión que ha sido siempre la historia de las mujeres a lo largo de los siglos. “En el mundo de las verdades, ella es la víctima” escuchamos en el subtítulo 19.

Sigamos indagando el juego de Maillard. El epígrafe de Deleuze nos orienta en cuanto al concepto de “acontecimiento”, definido como aquello que, frente al mero “accidente”, se expresa en lo que ocurre, como aquello que debe ser comprendido y representado en lo que ocurre. Recordemos a García Valdés y aquella necesidad de escuchar al mundo, de permitir que el mundo hablara. También para Deleuze aquí se trata de dar voz. De traducir, nunca mejor dicho. Escribir, escribe Maillard en *Escribir*, “para no mentir / para dejar de mentir / con palabras abstractas / para poder decir tan sólo lo que cuenta”. O sea, el acontecimiento. Lo que cuenta: sobre todo aquí, de nuevo, la muerte. La cita de Deleuze encuentra su eco en estos versos del poema 23:

Para que algo acontezca no basta un accidente,
no es suficiente un muerto,
ni dos, ni dos millones.

Un acontecimiento es un olor que espera

que alguien lo respire,
 una herida que aguarda encarnarse,
 el agua de un torrente
 inundando los poros,
 una mirada que cruza el aire
 y encuentra a alguien que le hace señas
 y en la seña, en ella, se reconoce.

Del acontecimiento va a tratar en todo momento precisamente *Matar a Platón*. O sea, de la traducción o re-presentación. De la ceniza. De la muerte. Trata, ya lo dijimos, de la honestidad. Adentrémonos ahora en los poemas que lo constituyen.

Los poemas o fragmentos nos presentan desde el inicio y crudamente un accidente de tráfico. El primer verso del primer fragmento es lapidario: “Un hombre es aplastado”. La temporalidad contribuye a la rotundidad: “En este instante”, dice el segundo verso. Y el tercero subraya: “Ahora”. El espacio redonda en ese tiempo preciso porque queda resumido en un punto integrado por dos trayectorias que con facilidad podemos remitir a las *dos* versiones del libro: una “esquina”. A la luz del final del libro, sobre todo a la luz del final de sus supuestos subtítulos, puede decirse que todo el poemario es paradójicamente este “ahora” en esta “esquina”. Maillard ha insistido en numerosas ocasiones en la necesidad de reivindicar el instante presente como lo único real, el punto como la única concreción del espacio. Luego está la suma de instantes o puntos, la imaginación de la repetición y la configuración de la duración y la trayectoria. Recordemos sus palabras sobre Deleuze en *Diarios indios*. Aquí se encuentra, sin duda, uno de los atentados más contundentes de Maillard al pensamiento que opera con abstracciones y que inventa el concepto, por ejemplo, de “infinito” que la narradora de *Matar a Platón* define en el poema 21 como “la sorpresa de los límites”, como “el dolor / de la razón que asalta nuestro cuerpo”. Frente al infinito, el instante en el que está “el universo entero, en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama” oímos en el subtítulo 12, instante “abierto, intemporal, intenso, dilatado, sólido; / en él un gesto se hace eterno”, leemos en el poema 21.

Este cronotopo del “ahora-en-esta-esquina” tiene precisamente su correspondencia en algo que Maillard acaba de mencionar y que es de capital importancia en *Matar a Platón*: el gesto. El poema 21 dice lo siguiente: “no hay voluntad en el gesto, sino impacto; / un gesto no se hace: acontece”. Un gesto sucede siempre que la realidad nos sacude pero para ello es necesario que no estemos blindados ante ella, que no hayamos amarrado a tierra firme nuestras aguas. Que seamos libres. Recordemos el poema de Olvido: clausurada la mimesis, sólo queda el gesto. Si no hay realidad conocida sólo queda la sorpresa de la realidad. El gesto es precisamente el que nadie hace ante el hombre aplastado de *Matar a Platón*, y muy especialmente el que no hace ese hombre viejo del poema 22, que “parecía llevar a cada paso / la meta de su viaje en la mandíbula”, que pasa sin detenerse y que “envejeció por el camino / que llevaba a su cuerpo / por no atreverse a crecer dentro de un gesto”. El gesto es el que sí hace, contrariamente, la narradora de los subtítulos, sólo que al final del libro. Es entonces cuando, ante el impacto de un sonido como de camión pesado, decide volver sobre sus pasos, torciendo la esquina que mencionó al principio de todo de su relato. Acontecerá entonces previsiblemente a ese accidente que nosotros conocemos, ¿conocemos?, que en realidad ha ocurrido fuera del libro, más allá de los márgenes de la ficción, en esa vuelta de la esquina a la que se dirige la narradora.

En principio, no obstante, parece hacerse cargo del accidente otra narradora, la de la supuesta versión original. Es una narradora extraña que nos refiere su asistencia a la escena como si estuviera organizando una representación teatral. En el poema primero nos dice: “El hombre se ha quebrado por la cintura y hace / como una reverencia después de la función”, versos que a mí me recuerdan aquellos otros de García Valdés en *caza nocturna* (1997): “La muerte es una forma / en algunas pinturas del XV, / una curva que el cuerpo figura / entre quien lo sostiene y su propio / peso”. Más que organizando una obra de teatro, la narradora de *Matar a Platón* parece dirigir una película casi *gore* en la que olemos a “piel que se agrieta”, a “asfalto mojado”, a “perro”, a “trasplante” o a “neumático” como dice en el poema 12. Ya en el primer poema ha hablado de “carne reventada”, de “vísceras”, y en el tercero, grotescamente, del “guano” que ha estampado, como el lacre en una carta, una paloma en el ojo del accidentado mientras dirigiría su mirada al cielo. Por no hablar de esa niña del poema cinco, agarrada a la mano del hombre y que, mirando el charquito de orina y sangre

extendido hasta sus pies, “piensa que es una pena / no llevar puestas las botas de agua”. Tras estas violentas descripciones vendrá el desfile de personajes a partir del poema 7, investigando la manera “de saber sin sufrir, / de ver sin ser vistos”. Por cierto, que entonces el subtítulo traduce: “Matar a Platón”. Personajes que urden sus defensas, que construyen sus distancias, encontrando una de ellas en un determinado lenguaje, el que habla de que el 60% de los muertos por accidente en carretera son peatones: un dato estadístico que permite el control de la realidad, su reconocimiento, que la integra en un orden y por ello hace innecesario el grito o el delirio. Viene a la memoria el Valle-Inclán de *Luces de bohemia* en la célebre escena del niño muerto donde todos representan su papel mediante una retórica hueca, bien aprendida. Dos versos del poema 8 denuncian: “el orden nos exime de ser libres, / de despertar en otro, de despertar por otro”.

Matar a Platón, lo vamos entendiendo, no trata en verdad de ningún accidente. De hecho la *otra* versión de *Matar a Platón*, la de los subtítulos, sitúa el accidente, como dijimos, al final del relato y fuera ya de los márgenes de la página escrita. Tampoco trata propiamente del hombre aplastado, el cual en los mismos subtítulos está sano, ya que la otra narradora, la de la versión subtitulada, se lo encuentra por la calle con una niña de la mano. El hombre le explica entonces que está escribiendo un libro titulado *Matar a Platón*, y que consiste en la descripción –que no definición– de un acontecimiento a través de la única forma en que puede hacerse: mediante variaciones o fragmentos. Acontecimiento que es aquí el del impacto de un sonido en una mujer: el de una idea cuando se convierte en proyectil. Y es al despedirse de su amigo, cuando esta narradora escucha un sonido y tuerce la esquina. Juego de cajas chinas el de Maillard aquí. No, no trata de la realidad el libro de Maillard sino de cómo la representamos. Y, sobre todo, de cómo la representación deshumanizada anula la propia realidad. Porque la ideas también matan.

Matar a Platón trata, en efecto, del impacto del escamoteo –a través de las ideas– del dolor, del prójimo, de lo que no pertenece egoístamente a nosotros mismos. Lo auténticamente grotesco es que sea un perro el único que acontece ante el hombre aplastado en el poema 13, pegando su vientre a tierra, olfateando la sangre y lamiendo los bordes del charco donde se refleja como un imposible Narciso. Nadie más se acerca al hombre aplastado. Nadie se sabe en el otro. El poema 23 lo expone con claridad: “De

hecho, lo más frecuente es / que llevemos cosida el alma a su forro / como los trajes nuevos sus bolsillos, / para evitar que se deformen / por el peso”. La narradora de los subtítulos recuerda en el fragmento 14 que “Platón desterró a los artistas por temor a que mostraran que lo-que-ocurre no tiene correlato ideal”. Que la realidad siempre supera cualquier intento de categorización. Que el acontecimiento siempre se desborda. De ahí la pereza a verlo, escucharlo, vivirlo, o el miedo a que nos arrase y destruya. Nos refugiamos en las ideas porque las ideas desmienten lo-que-ocurre. Los últimos versos del libro apelan a nuestra responsabilidad también, más allá del pensamiento platónico:

Bien pensado, es posible que Platón
no sea responsable de la historia:
delegamos con gusto, por miedo o por pereza,
lo que más nos importa.

Matar a Platón, como quedó dicho, es un libro sobre la honestidad.

Y tras el asesinato, la escritura, *Escribir*. Y escribe Maillard ahí: “Escribir / todas las muertes son mi muerte / mi grito es el de todos / y no hay consentimiento”. Lo escribe, pero es que, ¿puede hacerse algo más que escribir? Creo que en la respuesta a esa pregunta se cifra el desgarró de Maillard, quien en *Filosofía en los días críticos* escribe: “mientras escribo, alguien -probablemente un niño pequeño- dejará de respirar, y no puedo, aunque quiera, respirar por él” (2001, p. 81). ¿Puede esto digerirse? No hay que olvidarlo: el triunfo de la escritura nace de la impotencia de la vida. *Escribir* después de *Matar a Platón* pero ¿puede escribirse después de matar a Platón?, ¿puede escribirse la vida? La impotencia en Maillard está dicha con rabia, con ruido. El vómito forma parte de un campo semántico preferente, que apunta a lo sobrante, a lo inaceptable. El problema está después del vómito. El problema es el vacío. Y en Maillard no se resuelve.

Es ya momento de recoger velas. García Valdés y Maillard son dos poetas de escrituras distintas pero cercanas en sus inquietudes. Quien en una primera lectura se aproxime a *Del ojo al hueso* y *Matar a Platón*, quizás dirá que constituyen dos libros especialmente diferentes. Lo son. García Valdés habla en voz baja, queda, casi muda en ocasiones. El silencio se escucha antes de leer y entre los versos y cuando finaliza el libro que, en realidad, no finaliza, como tampoco, en propiedad, se inicia, sino que “sigue”. El decir está magistralmente integrado en ese proceso del seguir, como todo en el escenario natural en que se resuelve esta escritura, también la misma muerte que la cruza a lo largo de todos los versos. Lo que oímos en Maillard es sarcasmo e ironía, los ruidos de un mundo urbano enfrascado en sí mismo, oímos una protesta en voz alta y una propuesta contundente de asesinato. Y al final, el libro continúa en otro sitio –la realidad– pero nosotros ya no accedemos a ese sitio porque no está escrito. Sobre las posibilidades de su escritura da noticia parte de la desesperanza de Maillard. En todo caso, deberemos ser nosotros quien lo escribamos, como tejaremos la red de Olvido. También la escritura es una red, debe ser una red. Y aquí es donde convergen, más allá de sus diferencias, estas dos poetas.

El mundo es para ambas un *acontecimiento* que ocurre, que pasa, que sucede... y en el que participamos ocurriendo, pasando, sucediendo con él. Produciendo o construyendo eso que al principio de este trabajo llamé “utopía” en el sentido de Bloch, y que no deja de ser un presente haciéndose, no agotado en su sentido, abierto como el fragmento hacia un horizonte siempre inalcanzable. Como el poema, que es también un acontecer y por ello mismo reclama nuestra atención, nuestra escucha, nuestro tiempo y nuestro amor. Nuestra implicación. Como la vida, si queremos vivirla en toda su extensión, es decir, conociendo su dolor y su muerte. Su vacío. No únicamente mi dolor o mi muerte o mi vacío sino el dolor y la muerte y el vacío que son de todos, y no en su formulación abstracta –el dolor, la muerte, el vacío– sino concreta, es decir, los cuerpos doloridos y vacíos, los muertos, los que han muerto, los que no han muerto pero han quedado tras los muertos. Estamos ante un pensamiento antiplatónico que tiene una dimensión política, además de filosófica y poética. Y una dimensión de género. Son cómodos los conceptos abstractos porque nos crean la ilusión de haber salido de la red y habernos salvado del contagio de la proximidad. Es cómoda la distancia de la caverna que proporciona el mundo de las ideas. Es fácil salvarse del vacío. Acostumbrarse al

escamoteo. *Ojos que no ven corazón que no siente*. Pero precisamente de lo que se trata es de sentir, con todo nuestro cuerpo, con toda nuestra sangre –cíclicamente para las mujeres vuelve lo extraño, dirá Chantal, la *otra* que es tan *nuestra*. Que nada nos sea indiferente. Que nuestro pensamiento y nuestro lenguaje no permitan que nada nos resbale. Tampoco nosotras mismas.

Y vuelvo al principio del trabajo: cierta poesía sigue siendo ámbito para un lenguaje distinto, ajeno a los vicios y manipulaciones del poder, también el poder de ese mercado que a estas alturas ya se ha apropiado de una feminidad diferente, y no precisamente para aprender de ella sino para lo que es lo suyo: explotarla. Lenguaje descondicionado el de la poesía, que no busca el rendimiento inmediato del sentido. Lenguaje que funda el significado en su propio despliegue no finito. Inmanencia que no cesa. Por eso Platón desterró a los poetas de la polis. Porque des-ordenaban con su lenguaje excéntrico. A las mujeres ni las contempló siquiera, animales extraños que enloquecían en sus *días críticos*. Se entiende que una mujer poeta fuera una sub-versión absoluta. No obstante, maestras ancestrales en el arte de fundar la vida con los cuerpos, las mujeres reivindicaron desde siempre decir otras cosas, tejer de otro modo su relación con el mundo. Y quizás lo que a estas alturas muchas hayan concluido es que el mundo *también* es su lugar. De nuevo, la reflexión de Bocchetti puede iluminar ese sentir, inseparable del *gesto* de la *escucha*. Con sus palabras finalizo este trabajo: “Hoy creo haber entendido [...] que soy libre no cuando hablo del mundo sino cuando el mundo me habla, no cuando hablo de la realidad sino cuando es la que habla de mí, cuando lo que está fuera de mí me devuelve mi imagen, me presenta a mí misma” (1996, p. 279).

4.2.3 ESPECULACIONES SOBRE EL DESEO: CUERPOS VENÉREOS, DISCONFORMES Y FRAGMENTADOS

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

El peso de mi deseo

Empecemos por la ficción. “O peso do meu desexo” es el título de un cuento de Begoña Paz, una narradora gallega poco prolífica pero contundente que ha sorprendido con su único libro publicado, *A ferida* (2004). En él desciende a lo cotidiano, incluso a lo vulgar, y pone en evidencia el deseo y el cuerpo (los cuerpos) femeninos, como evidencia la propia portada: una hoja de camelio, brillante y carnosa, atravesada en vertical por una hendidura oscura. Su galería de personajes está formada por mujeres de diversas edades que comparten una misma característica: su deseo (no sólo sexual) es invisible y por ello está insatisfecho. El tema ya ha sido tratado en la literatura escrita por mujeres con aquella voluntad de visibilización y concienciación característica de los inicios de la emergencia feminista; sin embargo, Begoña Paz se sitúa en esa narrativa crítica que, partiendo de la experiencia de las mujeres, se aleja tanto de la simplificación de la política de lo reversible (la sustitución de lo masculino por lo femenino) como de los estereotipos femeninos subvertidos y estilizados que convierten a la dominada en dominadora, como un tránsito radical del blanco al negro.

“O peso do meu desexo” es el cuento que abre el libro. Se trata de una historia convencional, absolutamente corriente, sobre el deseo insatisfecho de la mujer casada, que no de su ausencia. Después de varios años de matrimonio, “llegaron las mujeres y con ellas el llanto, el consuelo de la comida, los kilos. Él dejó de desearme, y yo pasé de víctima a culpable” (PAZ, 2004, p. 8). En el punto en que una narrativa más prescriptiva habría ahondado en la explicación, Begoña Paz opta por dejar vía libre al yo testimonial, que se limita a explicar su experiencia, sin ninguna voluntad didáctica. Pura exposición. Tras el abandono del marido, descubre la masturbación nocturna, tendida en

el lecho, junto a él, que ya duerme. Para ella esto es como una infidelidad porque, se infiere, transgrede el patrón de comportamiento de su deseo, y no sólo sexual, dentro del matrimonio. Eso sí, descubre que el placer es mayor que en sus experiencias sexuales anteriores, compartidas con su marido. Una noche no se puede contener y se pone de a caballo sobre la cabeza de él. El final del cuento es sugerente y sorprendente:

Él, aún dormido, respondió, y yo la amazona más ligera, más hermosa del mundo, galopé sobre mi marido con fuerza, saltando cercas, haciendo crujir las ramas que bordeaban el camino, guiando con mis muslos la montura que me llevaba al paraíso.

Fue después, cuando me dejé caer sobre él, agotada y feliz, y mi oído registró el silencio que habitaba en su pecho, fue entonces cuando supe que mi montura me había abandonado definitivamente a mitad de trayecto. (PAZ, 2004, 8)

Lo que sorprende en el cuento no es el hecho de la muerte involuntaria, pues en este tipo de ficciones la muerte carece del dramatismo de la realidad. Además, esta narración pone punto final justamente en el momento de la constatación del fallecimiento. En ausencia del llanto y la toma de conciencia de lo hecho, la narradora evita el juicio, que, de ser necesario, sólo se hará en la lectura. La cuestión central de este cuento es el deseo desbocado de la mujer madura, un deseo aún imprevisto e incontrolado, fuera de repertorio, ese conjunto de herramientas y procedimientos que hace posible la comprensión del texto; me refiero, pues, al imaginario de lo real.

Como en las tragedias clásicas, Begoña Paz acude al tópico de Eros y Tánatos. En la cultura occidental el deseo femenino descontrolado conducía irremisiblemente a la destrucción de la masculinidad, cómodamente instalada en su voluntad y su verdad. Se trata, pues, de un aviso a Jasones, pero esta vez en sentido opuesto. Se les avisa para que no sustituyan a las Medeas por Creúsas y se reubiquen en la nueva normativa del deseo, que también las incluye a ellas. Ahora bien, incluso en una normativa “tan” violeta, “tan” modificada por el deseo de las mujeres, éste sigue encorsetado. Como adelantaba, lo que sorprende en este cuento no es tanto la muerte como el hecho de evidenciar el

deseo sexual, sin velos, estilizaciones ni elipsis, en un cuerpo disconforme con los modelos operativos. Y lo disconforme se sitúa en una especie de limbo normativo. El cuento carecería de motivación si la esposa en cuestión hubiese respondido a los cánones de edad y belleza. Porque, aunque *aparentemente* ya no existen tabús sobre el cuerpo, el cuento evidencia que la realidad es otra, que está sometido a modelos en lo que se refiere a los *patrones* de belleza y el erotismo (modificados por la mirada, la enfermedad, la minusvalía, la edad, el volumen, el peso, los roles sociales...). Y esos roles evidencian aún relaciones asimétricas de poder. Audre Lorde hacía hincapié precisamente en este aspecto en un texto leído por primera vez en 1978, “Use of the erotic: The erotic as power”, y recopilado años más tarde en un volumen de ensayos; se trata, pues, de un texto casi auroral sobre poder y erotismo. Además, conviene no olvidar que la suya es una escritura ubicada en la suma de alteridades, es decir, la suma de experiencia y conciencia de opresión, como mujer, negra, lesbiana, madre, hija, feminista... Decía Audre Lorde:

Con el fin de perpetuarse a sí misma, cada opresión debe corromper o distorsionar las diferentes fuentes de poder dentro de la cultura del oprimido que le permiten proveer energía para el cambio. Para las mujeres esto ha significado una supresión en sus vidas de lo erótico como fuente de poder a tener en cuenta y de la información.

En la sociedad occidental nos han enseñado a recelar, vilipendiar, abusar y devaluar este recurso. Por un lado, se ha fomentado el erotismo superficial como muestra de la inferioridad femenina. Por otro, las mujeres, en virtud de su existencia, han sido creadas para sufrir y sentir tanto lo deleznable como lo sospechoso. (2000, p. 569)

Por más que nos digan y nos digamos que la definición misma de cuerpo es como la del cuento, que supone *variación e interpretación*, lo cierto es que se ha aprendido a tolerar las disconformidades (algo se ha ganado), pero los rodillos hegemónicos siguen operativos.

Mi propósito es abrir una puerta a la problematización de la concepción del cuerpo y del deseo a partir de la poesía gallega escrita por mujeres, y en concreto en algunas poéticas feministas del actual tránsito intersecular. No se trata, por supuesto, de una ordenación con voluntad canonizadora sino de un análisis significativo del corpus disponible.

Las poetas gallegas que escriben desde los años 1990 (no todas, claro) han generado un nuevo repertorio, que coloca el cuerpo en lugar protagónico, no en vano es uno de los territorios axiales para la articulación de la enunciación feminista y la materialización de la subjetividad. Este nuevo repertorio fue, y es, ampliamente aplaudido por su contemporaneidad (nosotras y ellos) y, al menos, *en apariencia* parece asumido. En este análisis me interesa el cuerpo en su concepción más poliédrica y compleja: experiencia y metáfora, negación, afirmación, placer, invisibilidad y lenguaje, territorio del yo e incitación a la alteridad, sujeto y objeto de deseo. Me situaré, pues, más allá de la experiencia individual; a fin de cuentas, el corpus utilizado procede de la literatura, más aún, de la poesía, que es posiblemente el género de ficción más desligado del contexto inmediato.

Las escrituras femeninas han marcado un cambio evidente en el repertorio: de los cuerpos obviados, reificados y negados se ha pasado a los cuerpos profusamente explicitados, explicados, erotizados e intervenidos. Pero la subversión exitosa de una normativa crea otra, y esto es lo que sucede en la poesía gallega desde los 1990, singularmente desde la explicitación del deseo erótico en *Tigres coma cabalos* (1990) de Xela Arias, una de las autoras más radicalmente innovadoras, la *poerótica* feminista y pletórica de Olga Novo (González Fernández 2005b), y el erotismo performativo de Yolanda Castaño. Sin embargo, otra poeta imprescindible de este momento, Lupe Gómez, es precisamente un ejemplo de todo lo contrario, de una *poerótica* construida sobre cuerpos disconformes, a menudo animalizados. A partir de estos textos profusamente leídos y repetidos, y de otros, se fija un nuevo cuerpo-violeta normativo en el cual la subjetividad femenina se construye a partir del tránsito que va de la *mirada del otro* a *mirarse a sí misma ante el espejo*. De ahí que mi intención sea especular.

La nostalgia del cuerpo venéreo

El nuevo cuerpo-violeta normativo es autoafirmativo, se concibe como territorio del gozo, la plenitud, la libertad y el conocimiento. Además, y el asunto no es nimio, parece marcadamente heterosexual a pesar de la explícita huida de la heterosexualidad obligatoria en la obra de María Xosé Queizán, un aspecto que parece implícito en algunos otros textos de otras autoras. Sin duda ese cuerpo-violeta tenía una voluntad política y era el que más se adecuaba a un feminismo hartado de poner lo de dentro para fuera, de ir a contracorriente, de luchar a contracorriente (“no es como nos lo han contado”).

La explicitación de esta nueva ubicación corporal supuso un paso adelante en la autoafirmación sin dependencia. Ahora que ya ha pasado algún tiempo y que las autoras han avanzado desde sus poéticas adolescentes, podemos problematizar y poner en cuestión las estrategias seguidas sin que ello desluzca sus logros. Ya podemos decir que ese cuerpo afirmativo y gozoso que tanto defendimos, reivindicamos y entronizamos como modelo ofrecía una interpretación no conflictiva del cuerpo-violeta (hablo en primera persona del plural porque se forjó con la complicidad de creadoras y académicas). En realidad, y creo que nunca de manera inocente, se optó por seducir con la estrategia de la fascinación ofreciendo modelos positivos, rehuyendo las oposiciones binomiales simples. Se podría ilustrar lo que pasó con la portada de un libro publicado en el momento álgido del cambio de normativa, *Fascínio* (1995) de Chus Pato, aunque por su contenido e intención es bastante diferente a lo que aquí analizamos. Sin embargo, como también el libro como objeto crea discurso, me parece ilustrativo explicarlo, y más porque la autora de esa portada es María Ruido, una artista e investigadora feminista de poderosa trayectoria. Toda la portada la ocupa un primer plano de un pubis y unos muslos; se trata de una fotografía en blanco y negro. En el centro de la composición, en el vértice inferior del triángulo, aparece a todo color la moneda de la baraja española (la del as de oros), rodeada en círculo por el título del libro, “Fascínio”, y dentro una inscripción que invita al juego, “premios varios”. Sin comentarios.

La fijación de este nuevo cuerpo-violeta positivo fue una estrategia efectiva. Enumero algunas de sus consecuencias:

- Se ofrecieron nuevos modelos de lo erótico y lo corpóreo para la escritura femenina (ya se sabe que la existencia de modelos autoriza escrituras disidentes).
- La poesía erótica violeta y afirmativa, es decir, aquella que se alejaba de lo perverso, sirvió para afirmar el emergente sujeto femenino.
- En la poesía erótica masculina coetánea quedaron imposibilitados los viejos patrones, las viejas miradas y los viejos lenguajes, la mirada cosificadora.
- Mediante un pacto tácito, se procedió a *épater les hommes* y se consiguió; por lo tanto, se modificó el contrato lector: el erotismo escrito por ellas contribuyó de manera decisiva a alterar los prejuicios sobre la escritura violeta.

Pero las razones de esta aceptación casi inmediata se encuentran también en ese nuevo artefacto corpóreo. Intentaré explicarlo por medio de una metáfora que ya he utilizado: ese cuerpo-violeta afirmativo y gozoso era el que mejor cabía bajo el *paraguas totalizador* (GONZÁLEZ FERNÁNDEZ 2005b); era una disidencia aceptable en una norma desestabilizada, en cambio. Pero fuera del *paraguas*, fuera también del nuevo repertorio violeta (el emergente repertorio dominante de lo femenino/feminista), hay otras representaciones que sitúan el deseo en imágenes especulares menos esteticistas, más próximas a la deformidad, la disconformidad, lo siniestro y la fragmentación.

El cuerpo es una escritura simultánea de la experiencia y la subjetividad, de lo individual y lo colectivo. El poeta gallego Manuel Antonio entendía la existencia como una experiencia siempre en presente, aboliendo la progresión temporal siempre en simultaneidad; pues bien, el cuerpo también se somete al plegar-desplegar del abanico y sus significaciones se acumulan en el presente, convirtiendo la historia en una escritura de la simultaneidad que incluye desde los cuerpos censurados y violentados por la normativa patriarcal hasta los nostálgicos cuerpos-violeta, normativos o no. Emma Pedreira ofrece un ejemplo singular de esta conciencia de la simultaneidad histórica encarnada en el propio cuerpo en *Os cadernos d'amor e os velenos* (2002). La primera parte del libro se titula "Posturas para reclamar antigüidade". Está formada por ocho poemas que en el título indican una figuración femenina abstracta que implica

transformación, es decir, la permanencia del sujeto femenino resistiendo los embates de la historia y los discursos. Los poemas se titulan: “A translúcida”, “A transtornada”, “A transida”... Todos empiezan por *trans-*.

A TRANSIDA

Así es como ocupo tu cuerpo como una ciudad pequeña

-en prima nocte- y atravesada en ti soy veneno muy profundo

que remite a años inocuos de cadenas

enraizadas en el ombligo de las antecesoras (PEDREIRA, 2002, p. 26)

El cuerpo propio se extiende históricamente haciendo memoria de las antecesoras y alcanza así su dimensión política. La experiencia corpórea propia no es única, ni original, ni inocente. El cuerpo y el deseo propios se inscriben en la memoria retrospectiva de la complicidad genealógica.

En los tratados habituales sobre el cuerpo, la construcción del cuerpo se explica como una sucesión que avanza hacia un discurso cada vez más disidente, una sucesión de reformas y contrarreformas. Por lo tanto, hemos asumido una exégesis del discurso sobre el cuerpo en progresión, una especie de *work in progress* o camino jacobeo: cada parada, una iglesia que anuncia la siguiente, cada avance teórico un escalón que supera lo anterior pero abre un nuevo problema. Para no dar nada por supuesto, quizás convenga recordar que la crítica feminista de los años 1970-80 (los ritmos son diferentes según el contexto cultural) buscó la visibilización y revisión de los cuerpos ocultos para desmontar las interpretaciones objetualizadoras del sujeto femenino. Luego, con el feminismo de la diferencia, el cuerpo se convirtió en el territorio de la identidad, y en consecuencia en un eje central para la de/construcción. Con la disolución del sujeto femenino universal se incorporan las subalternidades internas, es decir, categorías como raza, clase, nación y opción sexual. Y los feminismos postmodernos conciben el cuerpo como “frontera variable”. Este relato teórico en progresión, influye, sin duda, en las propuestas creativas, que lo adoptan en simultaneidad, como un abanico. Pondré un ejemplo en otro ámbito para hacerme entender. Por más que la

revisión y visibilización nos parezcan desde la teoría objetivos superados de la superada ginocrítica, lo cierto es que, por defecto, se incorporan como estrategias en las corrientes posteriores; están implícitas y operan en las sucesivas políticas de la representación, porque a menudo de la teoría a la práctica media un trecho. Innovar, interrumpir el discurso, no romper con él, eso es lo que hacen.

Las poéticas feministas que aparecen en la literatura gallega a partir de los 1990 muestran una necesidad inequívoca de inscribir sus propuestas innovadoras en un texto matriz que funcione como ancla y *autorice* las nuevas disidencias. Así, la creación necesita hacer compatible la innovación con un sentido de la coherencia y la responsabilidad histórica. Pongamos por caso *Metáfora da metáfora* (1991), el primer libro de poesía de María Xosé Queizán, que ofrece un catálogo subvertido del cuerpo femenino desde el feminismo ilustrado en el que se sitúa la autora. Se trata de un libro de intervención, incluso de adoctrinamiento violeta, porque en él se revisan las representaciones, el cuerpo y el deseo femeninos a lo largo de la historia, y ello se hace de una manera absolutamente eficaz pues en ningún caso queda duda sobre la doctrina. Esa necesidad de *reescribir subvirtiendo* el cuerpo normativo del patriarcado se mantiene como una constante, en mayor o menor medida, en casi todas las escritoras actuales, posteriores por generación o ubicación teórica. A mi modo de ver, ése es un indicador significativo de que el cuerpo sigue siendo históricamente problemático y de que las creadoras son conscientes de que no se trata de un asunto menor ni para las escrituras ni para las feministas.

En Olga Novo, Lupe Gómez, Emma Pedreira o María Comesaña, por ejemplo, el cuerpo que se reescribe es el resultado de la simultaneidad de lo individual y lo histórico, de la experiencia y la significación. En sus poemas, aun cuando el sujeto lírico se formule en primera persona, éste se interpone como personaje; de hecho este recurso a la ficcionalización de la instancia enunciativa constituye una característica diferencial de la poesía contemporánea. Así pues, convirtiendo el cuerpo en una experiencia simultánea del “yo que escribo” y de los “cuerpos anteriores en los que me inscribo”, las disidencias quedan justificadas históricamente y el yo testimonial se muestra también en su dimensión política.

Una de las prioridades de las nuevas escrituras feministas consistía en materializar la experiencia histórica en los cuerpos, en cuanto representación del sujeto femenino. El cuerpo como territorio de esa identidad emergente que se quería afirmativa para erigirse en modelo positivo, y por lo tanto hermosa, harmónica, modélica, debía reflejar adecuadamente el *¿re?/nacimiento* de ese sujeto. Por eso los cuerpos que se leen por defecto desde mediados de los 1990 en esta literatura escrita por mujeres, y especialmente si se presentan bajo los velos de la mirada erótica, son cuerpos conformes a lo que marcan los cánones de belleza ya operativos. Las poéticas feministas asumen de manera implícita y se acomodan a la estética normativa de los cuerpos, eso sí, teñidos de violeta. ¿Qué significa teñir de violeta? Hasta ahora las poeróticas gallegas han renunciado a la mirada *voyeur* que cosifica el cuerpo deseado, quizás como reacción a tanto y tan intenso voyeurismo masculino (recuérdense los textos “amatorios” populares de Pablo Neruda, Miquel Martí i Pol o Manuel María). Sin embargo, las poeróticas obligaron a una nueva gramática de lo erótico con dos características bien definidas. Se situó el cuerpo femenino en primer plano, a un tiempo afirmativo, lúdico, provocativo y estimulante, pero sin salirse del canon de belleza, como si el famoso cuadro de Gustave Courbet, *El origen del mundo*, lo hubiese escrito una mujer. Naturalmente, quienes escribían eran poetas casi adolescentes (en este caso parece pertinente explicitar la circunstancia biográfica de la edad, pero sin prejuicios), y buena parte de las lecturas sucumbieron a la interpretación situada en el cuerpo real de las autoras; es más, la propuesta performativa de Yolanda Castaño se basaba precisamente en eso. En segundo lugar, aparecieron con profusión nuevas imágenes, metáforas y un nuevo léxico para referirse al goce, se buscaron nuevos referentes de cabecera para autorizar esta escritura *otra* (una larga lista que incluye a Bataille y a Safo, por supuesto). Ése es precisamente el cuerpo que se adivina tras la profusión de lo salvaje y la idealización primitivista de la obra erótica de Olga Novo, como ya he defendido en otra ocasión. Pero los cuerpos que se leen en esas escrituras remiten a lo que podríamos denominar un cuerpo renacentista *venéreo*, un cuerpo hermoso, deseable y deseante, pero conforme al canon estético. En cierto sentido es un correlato libre de lo que Friedrich Nietzsche quiso definir en *El nacimiento de la tragedia* (1872) con los términos *apolíneo* y *dionisiaco*. Umberto Eco lo explica en su *Historia de la belleza* (2004), y merece la pena reproducir un extracto:

Este es básicamente el punto central de la lectura de Nietzsche de la antítesis entre apolíneo y dionisiaco [...]. La armonía serena, entendida como orden y medida, se expresa en lo que Nietzsche llama *belleza apolínea*. Pero esta belleza es al mismo tiempo una pantalla que pretende borrar la presencia de una *belleza dionisiaca*, perturbadora, que no se expresa en las formas aparentes, sino más allá de las apariencias. Se trata de una belleza alegre y peligrosa, totalmente contraria a la razón y representada a menudo como posesión y locura: es el lado nocturno del apacible cielo ático, que se puebla de misterios iniciáticos y de oscuros ritos sacrificiales, como los ritos eleusinos y los ritos dionisiacos. Esta belleza nocturna y perturbadora permanecerá oculta hasta la época moderna, para configurarse entonces como el depósito secreto y vital de las expresiones contemporáneas de la belleza, tomándose la revancha de la bella armonía clásica. (2004, p. 58)

Las palabras nunca son inocentes, y sé que la equivalencia *apolíneo/dionisiaco* y *venéreo* produce algunos ruidos. Ni los referentes masculinos de apolíneo/dionisiaco, ni la propia dicotomía, resulta sostenible desde una crítica feminista actual que se quiere militante y se apoya precisamente en la ruptura de los principios organizadores dicotómicos del patriarcado. Pero aún hay más. Lo venéreo no es una simple equivalencia de lo apolíneo o lo dionisiaco trasladado a la cosmovisión femenina sino algo más complejo. En su primera acepción, *venéreo* es todo aquello relativo a la diosa romana de la belleza, el amor y el deseo. El término resulta apropiado, aunque corra el peligro de evocar la *femme-fleur*. Lo venéreo entra en el territorio de lo dionisiaco cuando sufre la intervención del cristianismo, que estigmatizó como enfermedad y pecado con ese adjetivo el deseo *de* y *con* las mujeres. Por eso, concibo lo venéreo como una “traducción” libre hecha desde la crítica feminista y conformada por el goce de lo dionisiaco llevado a la armonía solar de lo apolíneo. Lo bello visible, con intención de armonía, pero sin perder la desmesura, el goce desatado e incluso un cierto halo de desorden, la del emergente sujeto femenino que descoloca el orden heredado. Esta insistencia en explicar lo venéreo sugiere, además, las poéticas de *fin de*

siècle, no en vano aquí nos referimos al siguiente período finisecular, en el que las mujeres y lo femenino ganó tanta fuerza. Con una diferencia: ahora son ellas las poderosas constructoras de imágenes especulares.

La crisis de lo armónico

Superada una primera fase, necesaria, de derribos varios y cuerpos-violeta inscritos en la progresión de lo femenino, es necesario visitar los *otros* cuerpos-violeta, aquellos que ponen en crisis precisamente los modelos harmónicos y aceptados, quizás porque pueden ser vistos, precisamente, como una máscara de lo femenino próxima a la *femme-fleur* o la *Venus Afrodita* de Botticelli. Para interpretar esas representaciones al margen de preceptivas sería necesario un nuevo marco interpretativo que pudiera bordear tanto el cuerpo-venéreo, gestionado en la tradición por el deseo masculino y ahora por el deseo femenino, como aquellos cuerpos perversos femeninos que aún gestiona en solitario el deseo masculino.

La crisis que evidencian los cuerpos disconformes, siniestros y fragmentados radica en la certeza de que no es necesario aportar nuevos estereotipos femeninos positivos fabricados por las mujeres, modelos que actúen como molde transparente en la vida común. Quizás la crisis va más allá y afirma el descreimiento de todo modelo. Los cuerpos armónicos parecen anclados en la nostalgia de un cuerpo/sujeto único y perfecto que resarza a lo femenino de los espacios en los que había estado confinado: la invisibilidad, la ocultación, la perversión, la belleza cosificada. Se trata, pues, de dirigir nuestra atención hacia esas otras poéticas que se sitúan en la crisis y asumen la inestabilidad del cuerpo, siendo capaces de situarse en las fronteras diluidas de la subjetividad y enfrentarse así a la oscuridad de la alteridad.

La crisis sugiere que aquellas representaciones corpóreas del deseo formuladas por las escrituras feministas desde el erotismo se insertaron en un discurso de lo positivo que implica una reducción del deseo al canon general: juventud, hermosura, placer. Se reduce así el cuerpo a sus manifestaciones más hedonistas y la transgresión se mueve en realidad dentro de las fronteras de lo “permitido”, dentro del territorio que cubre el *paraguas totalizador*. Por lo tanto, la disidencia de género queda neutralizada ya que esas poéticas entraban parcialmente dentro de las pautas de lo aceptado.

Quizás por eso aquella subversión no había sido tanta ni tan radical, y esa escritura violeta, poderosamente innovadora en el lenguaje, en el estatuto de la enunciación y en los referentes, pero asentada en cuerpos hedonistas y bellos, se incorporó de inmediato al repertorio común. Con este análisis no niego en absoluto la importancia estratégica ni los logros efectivos. Gracias a las innovaciones que se operaron en lo ideológico y en lo estético, una poética rotunda y sugestiva, pero también controvertida como la de Olga Novo atravesó el repertorio establecido, al que también contribuyó en otra medida Yolanda Castaño, que, interponiendo el cuerpo autorial, ha optado por la creación como objeto-sujeto de deseo o, en la visión de María Comesaña, como *performance*. Es evidente que el discurso de la feminidad positiva y bella explicitada en cuerpos deseantes y erotizados tuvo consecuencias en el imaginario social: sirvió para desterrar tópicos del patriarcado e incluso de los feminismos. Pero conviene no olvidar que este cuerpo-venéreo se reconstruye como cuerpo renacentista y combina dosis equilibradas de transgresión y normatividad, como si el cuerpo en el cual se atrincheran fuese una nostalgia de la armonía y la belleza clásicas, bordeando, insisto, la máscara de la feminidad.

Al mismo tiempo que aparecen estos cuerpos-venéreos, aquellos que triunfan, surgen otras propuestas menos esteticistas, menos aplaudidas; algunas, es cierto, también menos redondas desde el punto de vista de la lectura. Estas propuestas se resisten a Venus. Transgreden la luminosidad modélica y positiva de lo venéreo y prefieren la transgresión de toda armonía. Pondré aquí tres ejemplos, que trataré en diferente medida: cuerpos disconformes, cuerpos siniestros y cuerpos fragmentados. Tres ejemplos que parecen trazar un camino hacia el caos y que se sitúan insistentemente en el vientre, en la matriz o en la herida, es decir, en el origen mismo.

La siempre citada Lupe Gómez es la proveedora más constante de cuerpos fuera de toda norma, que surgen como una explosión *naïf*. Desde su primer libro se atrincheró en una primera persona autobiográfica y utiliza reiteradamente la figura de la vaca, las piernas pequeñas o la puta para describirse. Es decir, su imagen especular se escribe fuera del orden de lo humano, del canon estético y de las pautas éticas sobre lo femenino. Se representa íntegramente como mujer enteramente al margen de estereotipos y normas. Algunos versos de su poema contra las princesas, publicado en *O útero dos cabalos* (2005), demuestran esa insistente necesidad de liberarse de los

sometimientos: “atravesé las ventanas / con mi cuerpo enorme / de vaca” (GÓMEZ, 2005, p. 91). Reiteradamente, porque su poesía fluye desde lo autobiográfico sin interrupciones, transgrediendo el orden, sin miedo a la repetición.

Emma Pedreira y María Comesaña, a las que nos dedicaremos algo más, se ubican en posiciones más inquietantes. María Comesaña transgrede la convención de lo venéreo con su escritura del dolor y la fragmentación del cuerpo (de la subjetividad) que propone en su único libro publicado. Y Emma Pedreira opta de manera evidente por la estética siniestra aunque, en sus últimos libros da un giro hacia lo solar y la realidad histórica.

El cuerpo desde lo siniestro: “en barbecho intransferible”

Emma Pedreira es una poeta y narradora abundantemente premiada y publicada pero poco estudiada. Más conocida como poeta, cultiva el texto enigmático y recurrente. Su poética se caracteriza por un profuso simbolismo decadentista con tintes góticos. Precisamente esa estética, a lo serie B pero en poesía, produce a menudo perplejidad. Repárese en los títulos de sus libros, que insistentemente hacen referencia al conocimiento del mundo de lo siniestro (libros, venenos, bestia...): *Diario bautismal dunha anarquista morta* (1999), *Grimorio* (2000), la novela *Bestiario de silencios y Velenarias* (2001), *Os cadernos d'amor e os velenos* (2002)... Todos ellos hacen referencia a una cosmovisión siniestra con una única excepción, *As posturas do día* (2001), un texto diurno o, en el lenguaje del tarot, solar, en el que el cuerpo entra en la normalidad del eros. Curiosamente su primer libro, *Diario bautismal dunha anarquista morta* (1999), se publicó en la época de plena aceptación de las poeróticas afirmativas, justo después de que Yolanda Castaño publicase dos libros en el mismo año, *Delicia* y *Vivimos no tempo das erofanías* (1998).

Su poética incluye una insistente búsqueda desde la corporeidad y se sustenta testaruda y reiterativamente en tres elementos: la alteridad noctívaga de lo femenino, el vientre (y la herida) como territorio original de la enunciación y el lenguaje como cuerpo del conocimiento y la subjetividad. En sus libros más recientes es más solar y se sale de un yo quizás narcisista. Reivindica a Sylvia Plath como un espejo autorial.

“Morir / es un arte, como cualquier otra cosa. / Yo lo hago excepcionalmente bien”, escribe Sylvia Plath en *Ariel*. Dice Emma Pedreira:

SYLVIA

Soy como ella.

La vertical.

La que desmonta y desertiza el humedal del bajo vientre

capital y patria, provincia degenerada del dolor (Pedreira, 2001b, p. 16)

Pedreira apuesta por una poética narrativa fuertemente ficcionalizada, llena de máximas contundentes. En su primer libro de narrativa, *Bestiario de silencios*, uno de los personajes, por supuesto femenino, nos da la clave cuando dice: “Colecciono maneras de morir, como un obsceno kamasutra de tanatorio” (2001a, p. 53).

Diario bautismal dunha anarquista morta se abre con un manifiesto, es decir, con voluntad de intervención estética y autoafirmación. Es un diario que comprende doce meses metafóricos, de enero a noviembre, como si condensase el tránsito de una vida, pero se trata en realidad de los escritos un ser inexistente (la feminidad) que anota el mundo como no-sujeto excéntrico, anulando la historia (el transcurso temporal) y situada en la *mater* (*mater* como útero y matria, territorio de origen e identificación). En este libro el sujeto lírico, explotando al máximo lo que Melquior ha denominado la “astucia de la mimesis”, es decir, “la obtención de un conocimiento especial sobre aspectos universales de la vida humana (considerados de interés constante para el espíritu) mediante la figuración de seres singulares” (cit. por Cabo y Rábade, 2004, pp. 320-321). Es un no-cuerpo en proceso que tiene raciocinio, memoria y algo que podríamos denominar experiencia. La anarquista es en realidad puro lenguaje, pura contradicción entre el deseo y la corporeidad encarnada en una figuración sugerente que se sitúa fuera de toda regulación. La anarquista es, por supuesto, ficción política y palabra hiriente, como la boca abierta y cubierta de espinas como dientes de la *Acció dona* (2003) que la artista Anna Bordonada preparó dentro de un programa creativo de La Plataforma, titulado, significativamente *Las flores pragmáticas y otras utilidades*.

Si, como defendía Proudhon, la anarquía es (paradójicamente) la máxima expresión del orden, sin coacción y sin violencia, se entenderá enseguida que éste es un diario sobre la necesidad y la imposibilidad de la utopía. Pero aún hay más. Los símbolos del anarquismo también circunscriben este libro en lo libertario: el negro y la A triangular inscrita en un círculo (*a* de anarquía, *a* de femineidad). Ciertamente la oscuridad es el espacio donde se sitúa en sus múltiples desdoblamientos ficcionales, como explica en su poética:

Tengo boca suficiente para sacrificar mis días en palabras diarias, venenarias, alucinarias, anarquistas y bestiaras hasta ser mis adentras, una postura más para arremeter contra el olvido. (PEDREIRA, 2004)

En el gusto por el neologismo de género femenino para explicitar la otredad se parece a otra poeta gallega contemporánea, Emma Couceiro, aunque existe una rotunda diferencia entre ellas: Couceiro recurre a la enunciación ventrílocua (un único sujeto y diversas voces e indentidades) mientras que Pedreira apenas marca diferencias en las figuraciones femeninas de lo siniestro.

El recurrente mito de la Esfinge podría ser uno de los velos que se transparentan en esta poética marcada por una sucesión de desconcertantes feminidades devoradoras, seductoras y sabias y, en todo caso, de otro mundo. Como en el mito de la Esfinge sus poemas parecen enigmas que es preciso resolver para detener la destrucción. Si “las imágenes de los monstruos femeninos [...] habitan las mitologías y literaturas occidentales, cuya prolongada supervivencia en la memoria y el lenguaje corresponde, seguramente, al hecho de que tales figuras se sostienen en fantasmas inconscientes” (TUBERT, 2001, p. 211), es fácil entender que resulte tan inquietante la utilización de lo siniestro desde una poética femenina. Ahí radica la transgresión. La comunicación con el otro masculino sólo aparece en la infancia, cuando el cuerpo parece desposeído del deseo erótico, y, paradójicamente, en el momento de la cópula, completamente desposeída del erotismo como experiencia real pues esto ocurre en un cuerpo abstracto, no humano. Quizás lo erótico funciona como lo definía Audre Lorde (2000, p. 570):

“Lo erótico es una medida entre los inicios de nuestros propios sentidos y el caos de nuestros más fuertes sentimientos”.

El vientre (y la metafórica pero corporal herida) se convierte en el territorio de la memoria. El *Diario...* se abre con la metáfora política del cuerpo-nación, esa patria que recorre el galleguismo contemporáneo, y no sólo él, para referirse a un concepto contradictorio de la patria matricial, de la patria como madre. Entendido como tal el cuerpo-nación se convierte en una metáfora de la feminidad gestionada por el discurso heredado. Construye así un sujeto nacional especular con dos ingredientes principales, el Eros (nacer de ella) y el Tánatos (morir por ella). Emma Pedreira lo explicará mejor en un libro posterior: “ya no seremos paridoras de matrias ni proporción láctea” (2001b, p. 11). Frente a la metáfora del cuerpo-matriz, la anarquista revela que desea para sí un cuerpo-génesis que sustente un trípode utópico: exiliarse de lo instituido, generar y encarnarse en un cuerpo humano.

Lo primero que le pedí a mi cuerpo cuando nació
 fue que sirviese tanto para huir
 como para albergar hombres-niños-pájaros,
 y pelar patatas. (PEDREIRA, 1999, p. 16)

Como era previsible, aunque el deseo se encamina a la utopía, su no-existencia está marcada por la imposibilidad de ser génesis, por la imposibilidad de la igualdad entre ella (la otra) y el sujeto hegemónico, “la bestia”, y por la omnipresencia de la destrucción, de la guerra y la muerte.

en este tiempo, las palabras del deseo y la ternura habitan palomares
 deshabitados
 para no ser descubiertas y cavar con ellas los cimientos de los muros del
 fanatismo. (p. 25)

En ese cuerpo-génesis opera la simultaneidad y, por lo tanto, tampoco puede ser lugar para la utopía: espacio del origen y la traición de una progresión (genealogía) pero también constatación de la permanencia del sometimiento. En uno de los poemas de *Velenarias*, un libro de expresión más transparente y que arroja mucha claridad sobre el hermetismo de los títulos anteriores, uno de los poemas habla del deseo del otro, del encuentro del otro, con el territorio de la desolación. Se titula “Ventre de baleas” e invita al otro a la cópula, a la entrada en el territorio inmemorial de oscuridad. Por eso la rebelión de la anarquista se materializa simbólicamente aquí. El *Diario...* se refiere con insistencia a la imposibilidad de procreación, la inviabilidad de la memoria (explicada como un encuentro furtivo y sórdido en un motel), entre otras razones porque las mujeres que le han precedido habían naturalizado el miedo, porque ni ella misma tiene nombre y porque la guerra y la destrucción es una constante. En un poema titulado “Memorial”, que sirve de recapitulación sobre lo dicho en el diario, explica los fundamentos de su resistencia y considera injusto no poseer un “cuerpo en barbecho intrasferible”, interesante metáfora de la resistencia por medio de la pasividad que pudiese detener todos los procesos que conducen irremisiblemente a la destrucción. Huida radical del cuerpo y de lo que éste significa: “Quizás la anarquía me liberó dentro del cuerpo de mi madre” (PEDREIRA, 1999, p. 28). El libro acaba con poemas sobre la autocondena, la muerte de la anarquista y una nota póstuma a la hija, a la siguiente anarquista, escrita como una profecía. Este apunte genealógico señala una certeza que irá quedando más clara en libros posteriores. Esta mujer, en singular, que habla, sugiere una subjetividad, replegada como un abanico. Es en realidad la suma de todas las que le han precedido y las que vendrán, como intenta explicar en la primera parte de *Velenarias*, un libro en el que recurre a la pluralidad para poner en evidencia la conciencia de la identidad colectiva; quizás por eso también más transparente: “Ella soy yo / soy el” (2001a, p. 15). Así que lo femenino no representa aquí sólo a las mujeres.

La disolución del cuerpo fragmentado y enfermo

El máximo extrañamiento de los cuerpos-violeta lo propone María Comesaña en su primer, y único, libro, *Zoonosis* (2004). *Zoonosis* es toda enfermedad transmitida por insectos o animales al ser humano. María Comesaña elimina cualquier preeminencia de

lo humano sobre lo animal, convierte lo humano en vulnerable a las criaturas que cree dominar, constatando su fragilidad. Procede así a la disolución de lo corpóreo y, por tanto, a la disolución de la identidad. Este cuerpo rabiosamente postmoderno se sustrae a cualquier tentación hedonista. Y Comesaña lo explica por medio de la enfermedad y la podredumbre. En esta concepción el cuerpo no existe, aunque haya evidencias de él. El cuerpo se lleva a una decrepitud *gore* (se sigue avanzando en lo siniestro):

recojo mis trozos

envueltos en aluminio de cocina

y alcanzo a escuchar el hedor sordo de la voz de alcantarilla

que me golpea en las entrañas que presento

entre el rumor de las moscas

expongo este cuerpo

un cuerpo en el espejo

quizás no sea yo

laméis la visión de la sangre fresca (COMESAÑA, 2004, p. 11)

La escritura de María Comesaña, como la de Emma Pedreira, es compleja, arquitectónica y se sitúa fuera de lo biográfico, en el territorio de la definición poética de lo abstracto. Sin embargo, como la de Lupe Gómez, tiene tendencia a las frases y las imágenes breves y contundentes. La inexistencia del cuerpo y la única certeza de la enfermedad se concreta en una imagen varias veces repetida: el útero vacío y el frío en las piernas por las que resbala la sangre, denotando la imposibilidad de situarse ni en la reproducción ni en el goce, la imposibilidad del cuerpo como generador/contenedor. Ese cuerpo fragmentado, enfermo y doliente reducido casi a la experiencia animal que acaba enloqueciendo, se mira en el espejo y nunca se reconoce. El espejo vomita la imagen especular:

yo soy la mutilada que recibe tu asco
porque enseñó mi muñón ensangrentado
hace tiempo que comí los cuentos de hadas
y prefiero bañarme en este instante sulfúrico
este espejo me engaña
insiste en discutirme inhóspita y pretende eliminarme y
deshacerme con excusas
yo sigo sin cuerpo (Comesaña, 2004, p. 27)

Como afirma Burghard Baltrusch en su epílogo a *Zoonosis*, “el mito del cuerpo entero, uniforme y armónico, nunca está separado del miedo a su disolución: así se formó el yo en la era moderna, que era un proceso de uniformización imaginaria, en la que el espejo proveía la imagen del semejante como idea del cuerpo completo” (BALTRUSCH, 2004, p. 32).

Así pues, son múltiples los cuerpos-violeta, y múltiples las configuraciones del deseo que en ellos echan anclas. El cuerpo-venéreo, con su gozoso erotismo, es el más aceptado en un repertorio receptivo al discurso violeta, pero su confortable estabilidad se pone en crisis con la existencia de otros cuerpos que devuelven el deseo a los irresolubles atávicos. Los cuerpos así concebidos pueden parecer una involución para quienes creen a pies juntillas en el mito del progreso, para quienes se amarran al relato de lo real. Estos no-sujetos excéntricos situados en el ámbito de lo siniestro y la animalidad no sólo ponen en crisis la aparente estabilidad sino que nos obligan, como otros relatos del postmodernismo, a especular con las imágenes que devuelve el espejo.

4.2.4 AÑORANZAS Y PARAÍOS FEMENINOS EN LA OBRA DE MARIA-MERCÈ MARÇAL

LUÏSA JULIÀ

Maria-Mercè Marçal (Barcelona, 1952-1998) es una de las poetas más importantes del siglo XX catalán. Su obra, original y audaz, se adentra en las experiencias vitales heterodoxas que vivió en primera persona –como la maternidad en solitario o el amor lésbico– desde la complejidad, la ternura y la lucidez. Su voz tiene una fuerza y una cohesión inusuales y cuando se apaga a los 45 años de edad ha concluido un ciclo que ella misma quiso sellar al incluir todos sus libros publicados (*Cau de llunes*, 1977; *Bruixa de dol*, 1979; *Sal oberta*, 1982; *Terra de mai*, 1982; *La germana, l'estrangera*, 1985) y el último *Desglaç* por entonces todavía inédito, en el volumen titulado *Llengua abolida*, que en 1989, año de su publicación en Valencia (Poesia 3i4), constituía su obra poética completa.¹⁸ Marçal tenía entonces 35 años y una experiencia vital riquísima, repleta de posiciones a “contraley” asumidas literariamente, que en los últimos años la habían convertido en una autoridad eficaz en la formulación del hecho literario moderno. Culminó su obra con la novela *La passió segons Renée Vivien* (1994). Póstumamente se publicó *Raó del cos* (2000), reflexión sobre la muerte, y *Sota el signe del drac* (2004) volumen que recoge la prosa de crítica literaria. Ejerció también la traducción.

Hablar de “Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal” implica recorrer su obra poética –sobre todo los primeros poemarios: *Cau de llunes* (1977), *Bruixa de dol* (1979) y *Sal oberta* (1982)– donde se halla la búsqueda de caminos, las posibilidades de existencia de un sujeto femenino que reclama su centralidad, su definición cultural y, en definitiva, su entidad sin dependencia del otro, del sujeto masculino, definido como universal y central, en la existencia humana. Se

¹⁸ *Escondite de lunas*, 1977; *Bruja de luto*, 1979; *Sal abierta*, 1982; *Tierra de nunca*, 1982; *La hermana, la extranjera*, 1985; *Deshielo*, 1989; y *Lengua abolida*, 1989.

trata de una vía, de un camino, que Marçal describe a través de su experiencia vital y de su reflexión constante y continuada acerca de la mujer y la literatura. Tras este recorrido, la obra de Marçal consigue definir y describir un paraíso femenino, el suyo, en el cual se siente central y que se hace incompatible con el masculino. Eso ocurre en *Terra de mai* (1982), *La germana, l'estrangera* (1985) y *Desglaç* (1989), el último y el más extenso de los poemarios que publicó en vida, y, sin duda, en la novela *La passió segons Renée Vivien* (1994).

Concretamente, es en las 15 sextinas agrupadas bajo el título *Terra de mai* donde la escritora describe por primera vez el paraíso erótico femenino, el amor lésbico, el amor entre mujeres que se encuentra aún muy arrinconado, en un lugar velado, invisible dentro de la estructura social. Marçal lo presenta como tema único del poemario, omnipresente, la pasión amorosa y la conquista de la tierra a través del amor entre mujeres. Más tarde, este amor y todo tipo de relaciones personales e intelectuales se convertirán en el centro de análisis de la novela *La passió segons Renée Vivien* (1994), su último libro, donde desarrolla extensamente el paraíso de Lesbos: el Lesbos mítico de Safo, el Lesbos parisino y europeo de Renée, el Lesbos contemporáneo a través de la evocación que hace de él uno de los personajes de la obra, Sara T. Sin embargo, ya apunté en el título el aspecto de pesadumbre, de añoranza, pues la felicidad tan sólo se entreabre, se vive brevemente, con intensidad, y se ve como una utopía posible, pero que se pierde, en muchas ocasiones antes de haberla alcanzado. Tiene, por lo tanto, un punto agridulce, positivo y negativo a la vez.

Pero empecemos por el principio; Maria-Mercè Marçal escribía en 1986:

No existe una cultura «femenina» en el sentido de aquella cultura que las mujeres habrían podido crear a partir de sí mismas y de sus propios intereses, sin interferencias coactivas. Lo que a menudo se denomina cultura «femenina» sólo puede designar un espacio conquistado y/o permitido y/o asignado a las mujeres en el interior de la cultura masculina que, pretenciosa y abusivamente, se denomina general o universal.¹⁹

¹⁹ MARÇAL, Maria-Mercè, «Per deixar d'ésser inexistents», *Les dones i la literatura catalana*, ICE, Serie Seminarios, S. 14, PPU, Barcelona, 1986, p. 36.

Esta convicción que asumió desde el principio de su obra, más intuitiva primero, más consciente después, permitió a la escritora desarrollar un planteamiento radical y compacto de su poética; este planteamiento consiste en conocer a fondo la tradición literaria masculina, saciarse de ella, y trabajar para subvertirla, invertirla, reformularla y hacer nacer, representar, la experiencia femenina. Es necesario, pues, trabajar con el lenguaje, la base de toda escritura. Incluso en el caso de que haya que inventarlo, inventar nuevas expresiones, forzar el sentido, habrá que hacerlo a partir de lo ya existente, cree Marçal. No se puede decidir hacer *tabula rasa*, construir un lenguaje femenino de la nada, decía en una de las últimas entrevistas que se publicó.

De esta forma tan contundente aborda Maria-Mercè Marçal el problema de la identidad de la mujer y de la construcción de un espacio, erótico también, entre las mujeres. Y lo dice desde el conocimiento de la teorización feminista a que he aludido en otras ocasiones. La escritora cree en la literatura como forma imaginativa que puede contribuir a elaborar la experiencia femenina, a redefinir la realidad, a construir un espacio propio. Hay que “ser capaces”, argumenta Marçal,

de detectar los límites del lenguaje heredado -y ésta es nuestra herramienta y nuestra materia prima- para forzarlos y ensancharlos, y, así, forzar y ensanchar también nuestro universo, para que uno y otro -lenguaje y universo- dejen de ser palabras únicamente del género masculino: he aquí un objetivo. Porque redefinir es una forma de tomar posesión del mundo. Puede que la forma previa a cualquier otra.²⁰

En primer lugar, pues, hay que crear una cultura que hable a las propias mujeres de la experiencia femenina. Y, curiosamente, la palabra *cultura* proviene del término latino *colere*, que quiere decir ‘cultivar’, ‘labrar’, ‘colonizar’. En referencia, pues, en primer término, al intercambio que se produce entre el hombre y la naturaleza. Tiene el sentido de ‘labrar la tierra’; originariamente significó *agricultura*, una actividad de gran

²⁰ MARÇAL, Maria-Mercè, “Per deixar d’ésser inexistents”, *art. cit.*, p. 36.

prestigio en Roma. Fue sólo más tarde, a partir de Cicerón, cuando este significado se extendió a *excolere animum*, es decir a ‘cultivar la mente’, definido en el sentido metafórico que todavía hoy le otorgamos.²¹ Y saco a relucir el origen de la palabra porque entre la riqueza de imágenes en la construcción del corpus poético de Maria-Mercè Marçal encontramos, muy marcado, más por la ausencia que por la presencia, el símbolo de la tierra, tierra labrada, trabajada, que hay que conquistar como espacio femenino.

Maria Àngels Anglada fue la primera en indicar, en palabras muy bellas y simples, el cambio simbólico de la tierra en la obra marçaliana: «Ni siquiera la tierra se identifica con el cuerpo de la mujer que ha de ser sembrado. Al contrario, la mujer activa trabaja la tierra, la defiende con los dientes».²² Por otra parte, el campo y la tierra labrada eran elementos cotidianos en el paisaje de la infancia de Maria-Mercè Marçal, en Ivars d’Urgell; lo más próximo y a la vez lo más primigenio adopta un nuevo sentido general en la obra poética de Marçal. Las quince sextinas de *Terra de mai* o el volumen *Desglaç* tienen, ya desde el título mismo, una clara relación con el elemento tierra, pero en los poemarios anteriores esta relación no es tan evidente. Parece más bien que la «tierra» sea la gran ausente de la rica imaginería de *Cau de llunes*, *Bruixa de dol* y *Sal oberta*. De hecho, es un elemento simbólico demasiado marcado, demasiado fijado por la tradición heredada como para poder abordarlo de entrada y hacerle frente. Recordemos que la simbología androcéntrica relaciona la tierra con el principio pasivo, es decir femenino, en oposición al cielo (principio activo, masculino) que la cubre y fecunda. La tierra es, en el imaginario androcéntrico heredado, mujer y madre que tiene por virtudes la sumisión y la docilidad; la tierra es la matriz fecundada por el arado y la azada, metáfora del falo. En este sentido, podemos recordar poemas tan emblemáticos como «El comte Arnau» o «L’estimada de don Jaume» de Joan Maragall. Esas «voces de la tierra» que acompañan y dirigen y juzgan la acción del conde durante todo el poema desde que obtiene a Adelaïsa y, entonces, «Totes les veus de la terra / aclamen al comte Arnau / perquè de la fosca prova / ha sortit tan triomfant» [Todas las voces de la tierra / aclaman al conde Arnau / porque de la oscura prueba / ha salido triunfador]; de ahí proviene su fuerza, aquel «viure, viure, viure sempre» [vivir, vivir, vivir siempre],

²¹ ARENDT, Hannah, «La crisis en la cultura: su significado político y social», *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, 1996, p. 224.

²² ANGLADA, Maria Àngels, “Maria-Mercè Marçal: rima i ritme”, *Urc*, 4-5, Lérida, 1989.

aquel ser «home sobre-home» [hombre super-hombre]. Hasta que al final, la gravidez de Adelaisa vincula definitivamente a la mujer con la tierra y el conde la abandona a la tierra arguyendo que él se debe únicamente a sí mismo: «Jo sóc sols dels meus braços i els meus passos» [Yo sólo me debo a mis brazos y a mis pasos].²³

Este abandono enfatiza la oposición básica y central «cielo»/«tierra», y tiene una concreción simple y clara en unos versos de «L' enamorada de don Jaume»: «Que n'és de bona la terra! / Com li escau el cel amunt! / Com més terra, més cel sobre, / com més cel, més quietud» [¡Cuán buena es la tierra!/ ¡Cómo le favorece el cielo arriba!/ Cuanta más tierra, más cielo encima/ cuanto más cielo, más quietud].

¿Cómo afrontar este gran reto? ¿Cómo construir un nuevo paisaje, una nueva tierra prometida en la que se abran surcos inéditos para el ser femenino? Maria-Mercè Marçal privilegia esta imagen en el único caligrama de *Llengua abolida*, que aparece en el primer poemario, *Cau de llunes*:

CLOS

.....

SOLC²⁴

Una imagen que se mantiene en ciertos momentos de la obra, pero que, sobre todo, sirve de cañamazo primigenio sobre el cual se inscriben las otras imágenes extraídas de la naturaleza: la luna, el mar, la sal... Imágenes que se convierten en símbolos, que, además, no son estáticos, sino que «experimentan una lenta y profunda transformación semántica a lo largo del itinerario cognitivo» que es la obra de Marçal.²⁵ En los títulos de los libros de poemas se observa la importancia directa de este elemento «tierra» que analizo. El sustantivo «cau» [guarida], que aparece en *Cau de llunes*, remite al agujero

²³ MARAGALL, Joan, «El comte Arnau» y «L'estimada de don Jaume», *Visions & Cants*, Barcelona, Edicions 62, 1984. Marçal tenía muy presente el referente de Maragall. Unos versos del poema «El comte Arnau» se hallan inseridos entre sus manuscritos. Ver *Arxiu Maria-Mercè Marçal* en la Biblioteca Nacional de Catalunya.

²⁴ CERCADO/SURCO: *Llengua abolida*. Ver MARÇAL, Maria-Mercè, *Llengua abolida*, Ed. Tres i Quatre, Valencia, 1989 y 2000. *Cau de Llunes*, p. 43.

²⁵ SALVADOR, Vicent, «La metàfora en la poesia de Maria-Mercè Marçal», *op. cit.*, p. 72.

que ciertos animales cavan en la tierra para encontrar amparo; «cubil», «madriguera», «nido», «cercado» son otros significados contiguos. Metafóricamente adopta el sentido de ‘habitación privada, refugio, casa’, en alusión, pues, al espacio personal, interno, subjetivo que la mujer necesita, pero también al simple techo que la cobije; es decir: a su «cercado». Y es en esta dialéctica entre la necesidad de abrirse, de crear, de andar caminos no trillados por las mujeres y, a la vez, saber preservar su mundo, su individualidad, su identidad, donde se dibuja el paraíso femenino de Maria-Mercè Marçal.

En «Sota el signe del drac», el texto que sirve de prólogo al volumen *Llengua abolida*, Marçal habla de su poética al tiempo que privilegia esta imagen agraria. Ahora, sin embargo, en el sentido recto de hacer camino a través de las palabras. Dice:

¿Qué debe ser la poesía sino el espejo que me hace volver una y otra vez a este escenario y, al mismo tiempo, el intento también reiterado de arrancarme de él, mediante las palabras, y conferirme un espacio propio, una habitación propia? Desde *Cau de llunes* a *Desglaç* éste es el baile de sombras y máscaras que las palabras *re-presentan*, *juegan* o se juegan. Casi sin entreactos. Y sin tregua: CERCADO Y/O SURCO.²⁶

Es justamente a través del espejo, elemento que acompaña toda la obra, que se va constatando cada nuevo estado descrito de la subjetividad femenina: en el lento crecimiento del entramado metafórico que se nos ofrece. En cada nuevo eslabón que se crea entre los elementos simbólicos propuestos, el espejo es el momento de la reflexión, de la imagen fijada, expresión de los propios fantasmas. Es necesario insistir en la importancia del espejo en la poesía marçaliana. La escritora emplea directamente este elemento como metáfora de la subjetividad en la obra de las poetisas catalanas que la han precedido, Maria-Antònia Salvà, Clementina Arderiu y Rosa Leveroni. Frente a sus obras, siempre se repite la misma pregunta: ¿de qué manera se enmascaran para ser aceptadas dentro de los cánones literarios? Marçal las lee entre líneas para descubrir la fuerza y los ejes de sus obras. Analiza, por decirlo de algún modo, *el arte del maquillaje*

²⁶ MARÇAL, Maria-Mercè, *Llengua abolida*, p. 7.

que encubre la experiencia femenina ceñida todavía a las convenciones establecidas para el deseo femenino. Marçal remite al “espejo inmóvil” al hablar de la poesía de Rosa Leveroni, una imagen usada por la misma Leveroni para definir un yo poético atrapado en el rol femenino:

Nunca podremos comparar a Ulises con un espejo inmóvil. Esta imagen va estrechamente asociada, precisamente, al rol «femenino»: ser espejo que devuelve a los hombres su yo masculino convenientemente agrandado.²⁷

En primer lugar, se ofrece el símbolo de la luna, espejo en el cielo del daño causado a la tierra, ella misma convertida en tierra, refugio, escondite, guarida para la mujer:

Perquè has vingut quan llaura
 lluna marinera el mar,
 a l'esbalç de l'onada
 han florit els coralls. (*Cau de llunes*, p. 64)²⁸

Seguiria els camins que el deliri oblida
 amb pas molt lent
 com el del bou que llaura
 aquest paisatge de lluna gitana. (*Cau de llunes*, p. 113)²⁹

²⁷ MARÇAL, Maria-Mercè, “Rosa Leveroni, en el llindar”, 1988, reunido en *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Proa, Barcelona, 2004, p. 59.

²⁸ (Los poemas citados provienen de la obra poética reunida a *Llengua abolida*.) «Porque has venido cuando ara / luna marinera el mar, / al precipitarse la ola / los corales florecen».

²⁹ «Seguiría los caminos que el delirio olvida / con paso lento / como el buey cuando ara / este paisaje de luna gitana».

Luna, espejo del destrozado terrestre, pero también espejo de la mar en una relación de binomio plenamente positiva: luna y mar se convierten en las dos caras de una misma moneda. «Agua enlunada» que permite abrir «surcos inéditos» en el amor:

¿Com sostreure'm a l'esca d'un festí
on mescléssim el vi, obrint, a l'orsa,
solcs inèdits amb séc sense tornada? (*Sal oberta*, p. 206)³⁰

Pero antes de llegar a esta relación LUNA-MAR en el tercer poemario, se ha producido un importante itinerario de este primer elemento privilegiado que es la luna. Describiré este proceso a través de una serie de oposiciones que el texto establece y que van desde el abandono de la tierra, de donde se exilia la mujer, hasta su nueva conquista, esta vez positiva. Se trata de un proceso iniciado en *Cau de llunes* y que llega hasta *Terra de mai*.

Las dos primeras oposiciones de contrarios y en lucha son LUNA/SOL y LUNA/TIERRA. En la primera, lo femenino y lo masculino se oponen en una lucha que se describe a lo largo de *Cau de llunes* y que pueden representar versos como: «Muda de cants te'm bado sol m'enartes»³¹ («Xera», p. 35), que se convierte en «Lluna pertot en duu runa reflexa / i signo amb gel el flanc solar que em vexa»³² («Sonet dolent», p. 54) y que se resuelve en «Ja no m'enartes, sol, [...] els meus ulls són el llac / on es nega la lluna»³³ (p. 102) hacia el final del libro.

En cambio, LUNA/TIERRA se formula por oposición espacial: arriba, en el cielo, la luna; abajo, la tierra, de manera que al convertirse en «guarida», la luna representa la tierra de las mujeres. Luna y tierra comparten diversos elementos femeninos: la fecundidad, la pasividad, el misterio. Es una relación de transposición con el valor añadido de la posición en la altura. La luna se convierte en una compañera y amiga, sinónimo de libertad, de juego, de amor: «boja lluna enamorada», «em vesteixo de

³⁰ «¿Cómo sustraerme a la incitación de un festín / donde mezclaremos el vino, surcando, a popa, / caminos inéditos, estelas sin retorno?» (traducción de Lluïsa Julià).

³¹ «Muda de cantos me ofrezco a ti sol que me cautivas» (traducción de LJ).

³² «Luna por doquier lleva escombros reflejos, y firmo con hielo el flanco solar que me humilla».

³³ «Ya no me cautivas sol, [...] mis ojos son el lago / donde se ahoga la luna».

lluna»³⁴ (*Cau de llunes*, p. 123), dicen algunos versos. Aquí, las citas podrían ser numerosas. Marçal trabaja el símbolo a todos los niveles y el popular es uno de los más incisivos, ya que las canciones populares y anónimas son el principal referente del inconsciente colectivo –aquello que Maragall recogía en «les veus de la terra» [las voces de la tierra]–, y que todavía cuentan con resonancias telúricas para todos nosotros; aquí es justamente donde es necesario construir nuevos contenidos, nuevos referentes que sean «savia nueva», positiva, para contener un nuevo bagaje femenino.

La tercera oposición se produce entre la LUNA y la MAR a través de la inflexión de ambos elementos en el espejo: luna-espejo-mar; de forma que gracias a la acción lumínica de la luna la mar se convierte en el nuevo espacio que el amor y la aventura femenina se han granjeado, sobre todo en *Sal oberta*. Un libro que resume el proceso seguido en el esquema siguiente.

SAL ABIERTA:

LUNA = TIERRA FEMENINA (de refugio a ente femenino positivo)

-- ESPEJO --

MAR = LUGAR DE AVENTURA Y DE NUEVA CREACIÓN DE LA
SUBJETIVIDAD FEMENINA

Este esquema implica un nuevo desplazamiento espacial importante de (cielo) LUNA/(bajo) MAR según el cual se establece un paralelismo entre TIERRA y MAR. Como en la tierra, un lugar que todavía es negativo para la mujer, también en el mar se pueden describir los surcos, «solcs inèdits amb séc sense tornada»³⁵ del poema ya citado. La necesidad y el deseo de arraigar se demuestran claramente a través, entre otras cosas, de la imagen de la araña que establece un puente entre los dos planos:

Amfibi estrany, vern de fulla dispersa,

³⁴ «loca luna enamorada», «me visto de luna».

³⁵ «surcos inéditos, estelas sin retorno».

em faig aranya per teixir-me un eix
 i invento un pont de l'ocell fins al peix.
 Si hi pogués arrelar, una i diversa...!

El vent s'enduu la fràgil aliança
 i els fils segats al nus de l'esperança. (*Bruixa de dol*, p. 160)³⁶

O en el apartado «Freu», tierra entre dos mares, que constituye la primera parte de *Sal oberta*. Por eso, los surcos, el camino, se describe tanto en la tierra como en la mar, en los dos niveles metafóricos donde se busca la experiencia amorosa sin ningún tipo de esquema predeterminado. Significativamente, dos sonetos sobre el amor del apartado «Freu» de *Sal oberta* contienen bien explícitos los términos «clos» [cercado] y «solc» [surco]. En el primero se enarbola un amor heterosexual desatado, sin límites ni esquemas de ningún tipo:

Joc a fons, sense aval i sense gatge,
 amb daus robats a l'oratge endeví.
 En celler clos, la revolta del vi.
 A camp obert, besada i tatuatge.

I, si et plau, no em capgiris el missatge:
 he dit *solc* i no *clos*. No saps llegir? (*Sal oberta*, p. 192)³⁷

³⁶ «Raro anfibio, oruga de hoja dispersa, / araña soy para tejer un eje / e inventar un puente desde el pájaro hasta el pez. / ¡Si pudiera arraigar en él, una y diferente...! // Frágil alianza que el viento se lleva / el hilo raído del nudo de toda esperanza» (traducción de LJ).

³⁷ «Juego a fondo, sin aval ni gaje, / con dados robados a la tempestad adivina / en el cerco de la bodega, la revuelta del vino. / A campo abierto, beso y tatuaje. // Y, por favor, no confundas el mensaje: / He dicho *surco* y no *cercado*. ¿No sabes leer?».

En el segundo, la voz poética se presenta de nuevo solitaria, dada en vano por el abandono mutuo del amor; ahora, pues, el trabajo del arado sobre la tierra de su cuerpo es inútil:

Solitari tenaç, damunt la terra eixorca

penja l'amor, i els corbs obren via al demà.

L'aixada de la lluna cava el meu cos en va.

El glaç té el cor glaçat, a l'ombra de la forca. («Al far!», *Sal oberta*, p. 211)³⁸

De esta manera, la mar continúa siendo, a lo largo de *Sal oberta*, el espacio subjetivo femenino. Entre los múltiples ejemplos, citaré solamente la «Cançó de fer camí», una invitación a la lucha de las mujeres en la que cada estrofa incorpora nuevas participantes en la aventura marinera.

Vols venir a la meva barca?

–Hi ha violetes, a desdir!

Anirem lluny sense recança

d'allò que haurem deixat aquí.

Anirem lluny sense recança

–i serem dues, serem tres.

Veniu, veniu, a la meva barca,

les veles altes, el cel obert. (*Bruixa de dol*, pp. 154-155)³⁹

³⁸ Otros poemas se refieren a *clos* y *solc* [*surco* y *cercado*] en *Llengua abolida*. Ver MARÇAL, Maria-Mercè, *Llengua abolida, op. cit.*, pp. 198, 206, 270, 282. «Solitario tenaz, sobre la tierra estéril / pende el amor, y los cuervos abren vía al mañana. / La azada de la luna labra mi cuerpo en vano. / El hielo tiene el corazón helado, a la sombra de la horca».

Y que acaba con un «serem cinc-centes, serem mil»; «Juntes farem nostra nit».⁴⁰

O el «Romanç de la solitud sense sabates» donde encontramos de nuevo la imagen del *surco* y del *arado*. La mar conlleva el beneficio de la sal que en el contexto marítimo tiene un simbolismo muy positivo, tal y como se lee en los diccionarios de símbolos; es la fuerza, el alimento espiritual, la reabsorción del individuo:

M'endinso, la mar endins,

amb les veles afuades,

marinera en vers obscur

escric amb rella de plata.

quan sóc al tombant de l'avenc

dins l'atzar calo les xarxes. (*Sal oberta*, p. 230)⁴¹

MAR Y SAL se convierten en un nuevo avance en la conquista de la tierra. Positivo y rico en simbolismos, este binomio establece, a su vez, una identificación total con el apellido de la poeta: Mar-Sal. El mar, la mar, principio de todo, espacio sin límites, sin barreras, «emigrant, terra endins, per la mar sense tanques»⁴², dice el primer poema en que Maria-Mercè Marçal se refiere a Rosalía de Castro, una escritora muy querida y significativa para ella, por el papel emblemático, fundacional de su obra en la literatura gallega moderna, y en la cual quiere cobijarse, «que m'he sentit granar a l'hort de Rosalia»⁴³ (*Sal oberta*, p. 195). Estos elementos preparan el terreno para la llegada de una nueva simbología de la tierra femenina descrita en las quince sextinas de *Terra de mai*.

³⁹ «¿Quieres subirte a mi barca? / -¡De violetas llena está! / Sin tristeza iremos lejos / de lo que aquí quedará. // Sin nostalgia iremos lejos / -dos o tres seremos. / Subid, subid, a la barca, / velas altas, cielo abierto» (traducción de José Agustín Goytisolo).

⁴⁰ «quinientas, quizá un millar»; «la noche, nuestra será» (Traducción de J.A. Goytisolo).

⁴¹ «Mar adentro, mar adentro,/ las velas aguzadas,/ marinera de verso oscuro/ con arada de plata escribo./ En llegar a la sima/ calo redes al azar» (Traducción de LJ).

⁴² «emigrando, tierra adentro, por la mar sin vallas».

⁴³ «pues me he visto florecer en el huerto de Rosalía».

Antes, sin embargo, es necesario hacer una mínima referencia a *Bruixa de dol*. Habitualmente definido como el poemario más reivindicativo, más feminista y ciertamente con una enorme incidencia en el movimiento feminista de finales de los años setenta, *Bruixa de dol* describe a la mujer, a las mujeres, a través de la imagen de su negatividad terrenal por antonomasia, la bruja de la cual todas las mujeres se hacen herederas. Pero, mediante la técnica de la inversión, se proscribía esta representatividad de la mujer-bruja, se la pone al servicio del saber, del goce y del compañerismo. El resultado es evidente: se mantiene el vínculo ancestral con la tierra, con el misterio, pero también con el conocimiento y las fuerzas profundas de la tierra.

Las primeras sextinas de *Terra de mai* son un clamor de alegría y sensualidad desatada, fiesta y alegría, reflejo en la otra. El espejo, imagen recurrente como hemos visto en toda la obra de Marçal, es una de las formas centrales del autoconocimiento y del conocimiento del cuerpo de *la otra*. Con «Sextina-espejo», la primera sextina del libro, se alcanza el sueño erótico femenino:

Cap foc no s'arbra com tu dins la terra,
 dins de l'espai atònit del meu sexe
 on es dreça el deler contra la runa.

Lluny dels topants que defineix l'espasa
 l'ombra i l'atzar s'abracen i creix l'hora
 arrapada a l'arrel d'aquest gran arbre.

Arrapada a l'arrel d'aquest gran arbre,
 Cap foc no s'arbra com tu dins la terra.
 L'ombra i l'atzar s'abracen i creix l'hora
 dins de l'espai atònit del teu sexe,
 lluny dels topants que defineix l'espasa,

on es dreça el deler contra la runa. (*Terra de mai*, p. 296)⁴⁴

El poema fija el momento del goce femenino, “sin espada”, sin interferencias del sexo masculino. El poema concluye con la afirmación de una nueva tierra, la tierra de la amada, su cuerpo que se reconoce en el propio: “Tu i jo i la terra que anomenem sexe” [“Tu y yo y la tierra que llamamos sexo”]. *La germana, l’estrangera* tematiza el amor sensual encontrado, aunque, al final —de las sextinas, también en las dos otras partes del libro—, aparece largamente la narración del des-amor, del desencuentro de las dos amantes. La imagen del espejo redonda en la búsqueda de la otra y, en su imposibilidad, se refuerza con imágenes de sangre, muerte y suicidio. Una y otra vez el yo poético intenta encontrar la razón de su existencia en la imagen perdida de su amada.⁴⁵ Romper el espejo significa la destrucción del paisaje común. El yo poético termina el libro en la total indignancia con versos como “El teu sexe, és només el meu desert? / I el paisatge proscrit rere els teus ulls” [“¿Tu sexo, es sólo mi desierto? / Y el paisaje proscrito tras tus ojos”] (*Llengua abolida*, p. 372).

Cuando el tema reaparece en *Desglaç*, se encuentra ya mucho más tematizado y elaborado intelectualmente. Este mismo título relaciona la tierra y el agua, la fundición de la nieve; el fluir renovado del agua se refiere a un renacimiento vital que tiene cabida en la mujer. Marçal define esta nueva etapa en el prólogo a *Llengua abolida*:

El momento del deshielo es un momento doloroso pero abierto. Hay muerte, desaparece el armazón que inmoviliza, pero que también sustenta, lo sólido da paso al intento, aún, de dar forma a lo informe, de *ordenar* el embate. La desintegración aparente es también la posibilidad de fluir. Lejos queda la rigidez, el envaramiento, los movimientos de autómatas, la repetición compulsiva y mecánica de los gestos. Camino fluido, de nuevo sin esquemas ni pautas, que es,

⁴⁴ «Ningún fuego arborece como tú en la tierra / dentro del espacio atónito de mi sexo / donde se levanta el ardor contra la ruina. / Lejos de los lugares que definen la espada / la sombra y el azar se abrazan y crece la hora / aferrada a la raíz de este gran árbol. // Aferrada a la raíz de este gran árbol, / Ningún fuego arborece como yo en la tierra. / La sombra y el azar se abrazan y crece la hora / dentro del espacio atónito de tu sexo, / lejos de los lugares que definen la espada, / donde se levanta el ardor contra la ruina» (Traducción de LJ).

⁴⁵ A destacar poemas como “Me he mirado al espejo y te veo a ti” (*Llengua abolida*, p. 371) y los siguientes.

a su vez, camino de retorno, de revivir, de retomar, de reidentificar, de renombrar, de rehacerse. (p. 9)

Desglaç ofrece una salida plausible al orden androcéntrico, pero para valorar el discurso que describe este libro hay que referirse a la primera parte, a la titulada “Daddy”, siguiendo a Sylvia Plath. Escrito a la muerte del padre de la poeta, la primera parte es un intento por recuperarlo después de múltiples discrepancias. El encuentro de igual a igual como pretende el yo poético se hace imposible, la única manera de quererlo es que él abandone la ley antigua y se transforme en un recién nacido en brazos de la poeta. La imagen del padre se trasciende para convertirse en el símbolo del orden paterno, el signo de la autoridad a la cual ha tenido que doblegarse la mujer históricamente. Toma el sentido del Padre Eterno de la tradición cristiana contra el cual se levanta la poeta, como muestra el poema que, a semejanza de la oración del “Padrenuestro”, empieza diciendo:

Pare-esparver que em sotges des del cel
 i em cites en el regne del teu nom,
 em petrifica la teva voluntat
 que es fa en la terra com es fa en el cel” (*Llengua abolida*, p. 431)⁴⁶

La Ley del Padre, ahora con mayúsculas, es una ley que hiela, petrifica, inmoviliza; y, sobre todo, deja sin lengua. La poeta rehúsa vivir bajo su sello pero eso también significa vivir exiliada, en los márgenes. Marçal describe esa experiencia en la tercera parte del libro –“Contraban de llum” [“Contrabando de luz”]– donde el tema reaparece con fuerza, ligado a la experiencia de la casa, de la casa del Padre y de su existencia al margen, sin cobijo, en el eterno error. En ese mismo momento Marçal

⁴⁶ “Padre-halcón que me acechas desde el cielo / y al reino de tu nombre me convocas, / me petrifica tu voluntad / así en la tierra como en el cielo.” MARÇAL, Maria-Mercè, *Deshielo*. Prólogo de Andrés Sánchez-Robayna. Traducción de Clara Curell. Ed. Igitur /Poesia, Montblanc (Tarragona), 2004, p. 27.

escribe *La passió segons Renée Vivien*, bajo el mismo impulso que *Desglaç*.⁴⁷ Hay aspectos que son absolutamente paralelos entre las dos obras y que enfatizan la incompatibilidad entre el paraíso femenino y la ordenación habitual del mundo. También en la novela, las protagonistas son desposeídas de la casa, de la tradición y de sus raíces. Se encuentran sujetas a una ley de extranjería que las sitúa para siempre en los márgenes. La expulsión, pues, de la casa paterna las obliga a un exilio forzado. Aun así, la novela consigue construir un discurso femenino en positivo, independiente, consigue encontrar, más allá de la mítica Lesbos, un espacio para el sujeto femenino, un espacio, quizás utópico, donde sea central. Llegamos así al final del recorrido. Debemos concluir poniendo de relieve esta situación incómoda. La expulsión le obliga a contar casi como única patria, el cuerpo y el amor de la amiga como define el poema «El meu amor sense casa» [«Mi amor sin casa»] (*Desglaç*, p. 499) o como remarca el título de su obra completa *Llengua abolida*, en referencia a la voz de las mujeres. También en la novela encontramos un fragmento que explica ese alejamiento doloroso de la casa paterna. Se trata de un fragmento en que el personaje más contemporáneo, Sara T., explicita su forzoso alejamiento de dicho hogar. Se trata de un paraíso perdido sin haberlo poseído nunca: “Vaig ser-ne foragitada massa d’hora. Sempre, després, l’he vist des de l’altra banda de la tanca, inaccessible als meus passos i temptador per als meus ulls d’exiliada sense record. No he gosat transgredir la prohibició implícita i entrar-hi com un lladre” (*La passió segons Renée Vivien*, p. 186)⁴⁸.

Parte importante de este sentimiento de dolor se debe a la voluntad de pertenecer a una cultura, la catalana, que rehúsa su discurso.

⁴⁷ Para una lectura de la novela ver JULIÀ, Lluïsa, «Memòria de l’Erínia», en *Llengua abolida. 1r. encontre de creadors*. Ayuntamiento de Lérida, 2000, pp. 93-98 y «La passió segons Renée Vivien de Maria-Mercè Marçal», en *El Contemporani*, 19, Catarroja, País Valencià, Afers, 1999, pp. 21-24.

⁴⁸ “Fui expulsada demasiado pronto. Después siempre lo he visto desde el otro lado de la valla, inaccesible a mis pasos y tentador para mis ojos de exiliada sin recuerdos. No he osado transgredir la prohibición implícita y entrar en él como un ladrón.” Marçal, Maria-Mercè, *La pasión según Renée Vivien*, Ed. Seix Barral. Traducción de Pilar Giralt Gorina. Barcelona, 1995, p. 147.

5. CONCLUSIONES

MARTA SEGARRA

Las conclusiones de nuestro proyecto de investigación que expondremos a continuación pretenden contribuir a un ámbito clave para el desarrollo de una sociedad más igualitaria, que es el de las representaciones simbólicas a través de la literatura y el cine. Hacer visibles los mecanismos de construcción de los valores culturales a través, en especial, de unos discursos tan influyentes en la construcción del imaginario social como son el discurso cinematográfico y el literario significa evidenciar cómo estos potentes transmisores de valores y conductas pueden proponer alternativas a la visión jerárquica habitual que perpetúa la desigualdad entre hombres y mujeres. En especial, nuestra investigación se ha propuesto visibilizar figuras nuevas del deseo femenino que ya existen en la producción artística de las mujeres españolas contemporáneas y que, demasiado a menudo, pasan desapercibidas debido a una menor atención crítica o, en ocasiones, a la escasa comercialización de sus obras.

Así, en la Introducción teórica, Marta Segarra ha efectuado una revisión crítica de algunas de las versiones más extendidas que la filosofía, el psicoanálisis y la literatura han dado del deseo, y que, por lo tanto, más han influido en su representación, ya sea asumiendo los presupuestos de dichas versiones, ya sea subvirtiéndolos. Se ha fijado especialmente en un elemento clave en la mayoría de textos literarios y filmicos: la tensión entre el *yo* y los *otros* fascinantes o aterradores, impulso que, en sentido amplio, podemos denominar «deseo» y que se materializa de varias maneras, desde el deseo de poseer al otro, de atravesar los límites que me separan de este otro, hasta el de arrebatarse su otredad o extrañeza para convertirlo en «lo mismo»... El deseo, además, puede cuestionar una cierta concepción del sujeto que ha sido dominante en el pensamiento occidental, y por consiguiente en los discursos artísticos: aquella que considera el sujeto como una entidad unitaria, estable y más o menos coherente, no

exenta de tensiones, pero capaz de dominar las pulsiones que tratan de arrastrarlo más allá de «lo propio del hombre», y que se resumen con frecuencia en la palabra «deseo». Lo propio del hombre sería, pues, el dominio y control de los deseos, y en especial de aquél provocado por la mujer, ya que ese sujeto prototípico es eminentemente masculino. Las mujeres, según esta tradición, estando sometidas a la naturaleza, no son *sujetos* sino que están *sujetas* a las pulsiones.

En la primera contribución (correspondiente al apartado 4.1.1 de esta memoria) de la [primera parte](#) dedicada a las contribuciones más teóricas sobre el deseo femenino, Annalisa Mirizio ha analizado cómo éste ha sido siempre representado por los hombres a lo largo de la historia, los cuales lo han relacionado con el misterio o «enigma» de la feminidad, identificando a ésta con lo irracional, lo inexplicable. Ello ha provocado que las mujeres no hayan podido distinguir, con frecuencia, su propio deseo, o incluso que se crease en ellas una «falsa conciencia», influidas por las imágenes que les dictaban cómo debían desear. Dichas imágenes correspondían a pares de opuestos como la madre/la mujer fatal, representando respectivamente el deseo «domesticado» y el «salvaje», resumidas en figuras míticas como María/Eva. A. Mirizio ha analizado en este sentido las figuras de Gertrudis y de Ofelia en *Hamlet*, como encarnaciones de la mujer que abandona su papel de madre para ceder a su pasión amorosa, la primera, y la que, en compensación, paga con su muerte la contención de su propio deseo. Porque el precio que las mujeres han debido pagar para adaptarse a estos modelos simbólicos establecidos consiste en admitir también la «carga mortífera» que conllevan. Sin embargo, sobre todo a partir de las teorías feministas, el deseo femenino deja de ser sólo un objeto de fascinación y de representación para pasar a ser «sujeto de acción».

Preguntándose precisamente sobre la representabilidad del deseo, Nora Catelli (4.1.2) explora las relaciones entre las nociones de deseo y de subjetividad y el modo en que, desde una perspectiva psicoanalítica, cabe diferenciar el deseo de la pulsión. El problema de la representación del deseo se complica con la emergencia del concepto de fantasma, representante de la pulsión y, a un tiempo, significante del deseo. La reinterpretación lacaniana de la obra de Freud introduce además la alteridad en el problema de la representatividad del deseo, a partir de lo cual éste toma además la dimensión hegeliana de movimiento hacia el vacío, búsqueda de lo que está perdido para siempre y desde siempre. Por otro lado, el enlace del goce con el deseo en el

momento en que surgen la crítica feminista y de género es explotado para esclarecer ya no el surgimiento de un sujeto sino su sexuación en relación a la marca única del Fallo. De ahí su valor estratégico y las múltiples facetas de su exploración. Para Catelli, el deseo sólo halla su representabilidad en el movimiento que lo compromete entre el abismo de la totalidad y la herida de la falta.

Por su parte, Núria Bou (apartado 4.1.3) ha repasado toda la historia del cine clásico, desde los primeros melodramas mudos hechos en Hollywood, con el fin de describir cómo se intentó materializar un «sentimiento interior, invisible, aparentemente imposible de imprimir en la materia física del celuloide» como es el deseo. Ello se hizo mediante una determinada escenografía, que relacionaba la pasión «desaforada» de las mujeres con la muerte, como en el caso de *Hamlet*, y también con un gesto característico consistente en que la mujer «desbordada» por su deseo lanza una mirada hacia las alturas o, en todo caso, al infinito, siempre fuera de campo, lo cual remite de nuevo a la asimilación del deseo con lo misterioso y lo no terrenal. *Los pájaros* de Alfred Hitchcock representaron quizás la culminación y a la vez el fin de esta representación del deseo femenino que enfatizaba su carácter destructivo y hasta mortífero, y su protagonista la «última Mujer-Deseo de la edad de oro de Hollywood». En efecto, con la modernidad cinematográfica, el deseo suele representarse, por contra, mediante una mirada de la actriz a la cámara y, sobre todo, con la inscripción también de la mirada del director en el interior de la película, lo cual significa el final de todo intento de controlar o neutralizar dicho deseo. Marguerite Duras, realizadora que va incluso más allá iniciando la postmodernidad cinematográfica, realiza esta nueva política del deseo desnudando completamente la puesta en escena en *India song*.

En el último apartado de esta primera parte teórica (4.1.4), Mercedes Coll se ha centrado en una figura clásica de la feminidad en el cine, que es la de la madre, preguntándose por su deseo. Partiendo de la base de que la imagen cinematográfica es un elemento crucial para la representación del deseo, dada su capacidad para sugerir mucho más de lo que muestra, y de la ambivalencia de esta figura materna, fuente de vida pero capaz también de dar muerte, M. Coll ha analizado tres películas de distintos géneros y épocas, pero que coinciden en resaltar dicha ambivalencia que liga el deseo a la muerte. El melodrama clásico *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) escenifica, así, la inmólación de una madre, que, sacrificándose por su hija, recupera su papel materno

después de haberlo perdido por su feminidad “excesiva” encarnada en su cuerpo. *Inteligencia artificial* (Steven Spielberg, 2001) y *Alien Resurrección* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), por su parte, subrayan la pérdida del amor materno y el terror al abandono de la madre sentido por todo hijo o hija, bajo un modo paródico y grotesco, pero sin cuestionar los estereotipos que caracterizan a dicha figura materna, sino todo lo contrario.

La [segunda parte](#) del trabajo de investigación está dedicada a la lectura de ciertos textos obra de autoras contemporáneas que nos han parecido especialmente significativos —aunque la selección no tiene en absoluto pretensiones de exhaustividad, y ni siquiera de representatividad de la riquísima creación literaria producida por mujeres en el estado español— en cuanto a las «políticas del deseo» que expresan y que no sólo afectan los usos amorosos sino también (¿y sobre todo?) los modos de ver el mundo y de representarlo mediante la escritura poética.

Así, Joana Sabadell-Nieto (apartado [4.2.1](#)) ha partido de la prohibición de la mirada para las mujeres de finales del siglo XIX, y de cómo algunas escritoras y sobre todo pintoras de esta época lucharon contra esta paradoja: a ellas la sociedad les vetaba esta mirada activa y franca hacia el mundo, mientras que la mirada masculina cosificaba a las mujeres y su deseo. A finales del siglo siguiente, algunas narradoras como Cristina Fernández Cubas y Lourdes Ortiz responden a esta versión patriarcal del deseo femenino subrayando la complementariedad, el juego, la comunicación que, según ellas y tantas otras autoras contemporáneas —y también autores—, deben definir las relaciones amorosas entre hombres y mujeres. En los poemas de Ana Rossetti, la mirada deseante de la mujer lanzada hacia un cuerpo masculino semidesnudo que se ofrece en un cartel publicitario es todavía más subversiva porque éstos relacionan esa mirada con el erotismo y con la vida urbana o la ciudadanía, tres dominios reservados a los hombres según la tradición. La mujer, pues, efectúa una «apropiación escópica» que tiene consecuencias tanto estéticas como éticas. Sabadell-Nieto concluye que «la inscripción del deseo femenino en la literatura probablemente sea una de las mayores contribuciones de la literatura escrita por mujeres», lo cual esperamos que haya demostrado el presente trabajo de investigación.

Virginia Trueba Mira (apartado 4.2.2) se ha fijado especialmente en las implicaciones estéticas —inextricablemente unidas a las éticas, no obstante— que conllevan estas nuevas «políticas del deseo», tal y como aparecen en la obra de Olvido García Valdés y de Chantal Maillard. Aunque sean dos poetisas muy distintas, comparten varios rasgos comunes: una poética del fragmento, una reacción contra el logocentrismo y el platonismo, una preocupación ante la manipulación y el desgaste del lenguaje, una «autoconciencia femenina»... que desembocan en una «rebeldía contra las formas heredadas del mirar» y, por lo tanto, del representar el mundo mediante el lenguaje. Tanto García Valdés como Maillard se acercan al mundo «traduciendo» el lenguaje de éste en lugar de intentar apropiárselo mediante su escritura —y en ello se aproximan a autoras que las han precedido en esta construcción de un deseo no imperialista, como Clarice Lispector o Hélène Cixous. Su palabra poética tantea, palpa los objetos sin apropiarse de ellos, lo cual corresponde a una política y a una poética del deseo en la que el sujeto deseante, lejos de la tradición platónica y «de la vieja *hybris* de los absolutos» (O. García Valdés), «atiende, escucha, espera, se abre, hace sitio al otro, cobija, convoca», lo cual se identifica con un verdadero acercamiento al otro, sin cobardía ni hipocresía.

La contribución de Helena González Fernández (apartado 4.2.3) sobre el cuerpo femenino en relación con el deseo apunta en tres direcciones: en primer lugar, analiza el cuerpo como escritura simultánea de la experiencia individual y de la experiencia histórica de las mujeres; en segundo lugar, describe la nostalgia del sujeto estético que se deriva de la aceptación de las *poeróticas* adolescentes en la literatura gallega de los años 1990, y que se explica como una nostalgia de cuerpos “venéreos”, que, por el hecho de inscribirse en los cánones de belleza, fueron rápidamente aceptados; y en tercer lugar, estudia la representación de otros cuerpos no normativos, contrarios a esa nostalgia de lo harmónico, es decir, una concepción del cuerpo mucho más compleja, situado a veces entre lo siniestro y lo animal y convertido en el espacio de la crisis y el cuestionamiento del deseo insatisfecho. Frente a los cuerpos *venéreos* ya normativos, se prefieren cuerpos disconformes, atroces y cuerpos fragmentados; allí se ubica un deseo que no se conforma con lo erótico.

Maria-Mercè Marçal, a cuyos textos dedica su trabajo Lluïsa Julià en el último apartado (4.2.4), es probablemente la poeta catalana que mayor influencia ha tenido

sobre sus coétaneas, de nuevo desde el punto de vista poético tanto como político. Para ella, la subversión poética pasa por un conocimiento profundo de la tradición, que debe sin embargo reformularse para poder expresar la vivencia femenina del mundo. Marçal se atreve a representar la feminidad mediante imágenes tan marcadas por la tradición patriarcal como la de la tierra labrada, símbolo de pasividad, pero convirtiéndola en algo muy distinto. El espejo es otra de las imágenes recurrentes en la poesía de Maria-Mercè Marçal, como manera de autoconocerse y de conocer a *la otra*, y especialmente su cuerpo. La escritora catalana poetiza, en efecto, el deseo lesbiano, hablando de un goce que sería propiamente femenino, «sin espada», buscando además un espacio para el sujeto femenino, que encuentra quizás tan sólo en «el cuerpo y el amor de la amiga», su «única matría».

6. BIBLIOGRAFIA

- ANDRE, Serge (1995) *Que veut une femme?*, Navarin, París [trad. Margarita Gasque y Antonio Marquet, México-Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2002].
- ANEDDA, Antonella (1998) “Potere”, en *Sofia. Materiali di filosofia e cultura di donne*, 4, enero-junio, pp. 53-56.
- ARENDT, Hannah (1996) «La crisis en la cultura: su significado político y social», *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, pp. 209-238.
- ARMSTRONG, Nancy (1987) *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford University Press, Nueva York [trad. de Mary Coy, Madrid, Cátedra, 1991].
- AULAGNIER-SPAIRANI, Piera (1967) “La féminité” en *Le Désir et la perversion*, P. Aulagnier-Spairani et al., Seuil, París.
- ASSOUN, Paul-Laurent (1983) *Freud et la femme*, Payot et Rivages, París, 1995.
- BALLART, Pere (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona.
- BARTHES, Roland (1977) *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil.
- BATAILLE, Georges (1957) *El erotismo*, Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin (trads.), Tusquets, Barcelona, 2002.
- (2002) *La oscuridad no miente*, Taurus, Madrid.

- BASSANESE, Nadia y Gabriella BUZZATI (1980) “Desiderio femminile e pratica analitica”, entrevista a L. Irigaray, en *Aut Aut* n. 175/176, pp. 87-97.
- BEAUVOIR, Simone de (1949) *Le deuxième sexe*, Gallimard, París.
- BENJAMIN, Jessica (1986) “A Desire of One’s Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space”, en *Feminist Studies / Critical Studies*, Teresa de Lauretis (ed.), Bloomington, Indiana University Press, pp. 78-101.
- BLOCH, Ernst (2004) *El principio esperanza*, ed. Francisco Serra y trad. Felipe González Vicén, Trotta, Madrid.
- BOCCIA, Maria Luisa (1990) *L’io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milán.
- BOCCHETTI, Alessandra (1995) *Cosa vuole una donna*, La Tartaruga, Milán.
- BONITZER, Pascal (1977) “Les deux regards”, *Cahiers du cinéma*, abril, 275.
- BORDONADA, Anna (2003) *Acció dona*. La Plataforma: <http://www.laplataforma.org>
- BORNAY, Erika (1998) *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid.
- BRAIDOTTI, Rosi (1985) “Entretien avec Jacqueline Rousseau-Dujardin” en *Les Cahiers du Grif*, “La dépendance amoureuse”, 31-32, noviembre, París, Deux Temps Tierce, pp. 9-22.
- (1991) *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Polity Press, Cambridge.
- (1994) *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donizzelli, Roma, 1995.
- BUNDY, Nancy (1990) *Letras femeninas*, XVI (1-2).
- BURGOS, Carmen de (1917) *El perseguidor, La flor de la playa y otras novelas cortas*, Concepción Núñez Rey (ed., introd. y selección), Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1989.
- BUTLER, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York-Londres.

- (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, Nueva York-Londres.
- (2004) *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y María do Cebreiro RÁBADE (2004) “A poesía”, en *Elementos de crítica literaria*, Arturo Casas (ed.), Xerais, Vigo, pp. 295-340.
- CAHIERS DU GRIF, LES (1985) *La dépendance amoureuse*, 31-32, noviembre, Deux Temps Tierce, París.
- CALEFATO, Patrizia (1982) *Tiempo e segno*, Adriatica, Bari.
- (ed.) (2000) *Metafora e immagine. Corpo, cinema, letteratura, comunicazione*, B.A. Graphis, Bari.
- CAVARERO, Adriana (1987) “Per una teoria della differenza sessuale”, en *Il pensiero della differenza sessuale*, Diotima, La Tartaruga, Milán, pp. 43-79.
- (1995) “La passione della differenza” en *Storia delle passioni*, Silvia Veggetti Finzi (ed.), Laterza, Roma-Bari, pp. 279-313.
- CAZENAVE, Michel (2001) *Histoire de la passion amoureuse*, Éditions du Félin-Philippe Lebaud, París.
- CHESLER, Phyllis (1972) *Women and Madness*, Doubleday, Nueva York.
- CIGARINI, Lia (1995) *La politica del desiderio*, introducción de Ida Dominijanni, Luisa Muraro y Liliana Rampello (eds.), Nuove Pratiche, Parma.
- CIXOUS, Hélène (1975a) “Le Rire de la Méduse”, *L’Arc* 61 (“Simone de Beauvoir et la lutte des femmes”), pp. 39-54.
- (1975b) *Sorties*, en *La jeune née*, con Catherine Clément, U.G.E., 10/18, París.
- (1976a) “Le Sexe ou la tête?”, *Les Cahiers du Grif*, 13, octubre, pp. 5-15, ahora en *Les Cahiers du Grif*, “Le langage des femmes”, Complexe, París, 1992, pp. 85-93.
- (1989) *L’heure de Clarice Lispector, précédé de Vivre l’Orange*, Des femmes, París.
- (2003) *L’amour du loup et autres remords*, Galilée, París.

- COLLIN, Françoise (1974) “Le corps v(i)olé”, en “Ceci (n)’est (pas) mon corps”, *Les Cahiers du Grif*, 3, junio, pp. 5-21, ahora en *Cahiers du Grif*, “Le corps des femmes”, Complexe, Bruselas, 1992, pp. 21-44.
- (1993) “Histoire et mémoire ou la marque et la trace” en *Recherches Féministes*, 6 (1), *Temps et mémoire des femmes*, pp. 13-23 [trad. cast. de Carmen Revilla, “Historia y memoria o la marca y la huella” en *El género de la memoria*, Fina Birulés (comp.), Pamiela, 1995, Pamplona, pp. 155-171].
- COMESAÑA, María (2004) *Zoonose*, Ed. do Castro, Sada.
- CREMONESE, Laura (1997) *Dialectique du masculin et du féminin dans l’œuvre d’H. Cixous*, Schena-Didier Érudition, París-Fasano.
- DALLERY, Arleen B. (1992) “The politics of writing (the) body”, *Gender/Body/Knowledge. Feminist Deconstructions of Being and Knowing*, Alison M. Jaggar and Susan R. Bordo (eds.), Rutgers University Press, New Brunswick, NJ., 2^a ed., pp. 52-67.
- DANEY, Serge (1998) *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, El Amante, Buenos Aires.
- DAVIS, Colin y Elizabeth FALLAIZE (2000) *French Fiction in the Mitterand Years. Memory, Narrative, Desire*, Oxford University Press, Oxford.
- DE LAURETIS, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.
- (1987) *Technologies of Gender*, Indiana University Press, Bloomington.
- (1994) *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press, Bloomington.
- DELEUZE, Gilles (1983) *L’image-mouvement. Cinema 1*, Minuit, París.
- (1985) *L’image-temps. Cinéma 2*, Minuit, París.
- DERRIDA, Jacques (1967) *La escritura y la diferencia*, Patricio Peñalver (trad.), Anthropos, Barcelona, 1989.
- DIOTIMA (1987) *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milán.

- (1990) *Mettere al mondo il mondo*, La Tartaruga, Milán.
- DOMINIJANNI, Ida (1995) “Il desiderio di politica”, introducción a Lia Cigarini (1995), *La politica del desiderio*, Nuove Pratiche, Parma, pp. 7-46.
- (2002) “Nell’Impero con amore. Se il desiderio di libertà forza la rete del controllo globale” en *Il Manifesto*, 26 de enero.
- DOR, Joël (1985) *Introducción a la Lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Margarita Mizraji (trad.), Gedisa, Barcelona, 1997.
- ECO, Umberto (2004) *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1982), “Omar, amor”, en *Doce relatos de mujeres*, Imelda Navajo (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 4ª ed., 1987, pp. 15-20.
- FERRADÁNS, Carmela (2004) “Reflections on a Women’s Eye. Ana Rossetti and the wrappings of desire”, en *P/Herversions. Critical Studies on Ana Rossetti*, Jill Robbins (ed.), Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 223-239.
- FONT, Domènec (2002) *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Paidós, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París.
- (1976) *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 1977.
- (1984a) *L’usage des plaisirs*, Seuil, París.
- FRAISSE, Geneviève (2001) *La controverse des sexes*, Presses Universitaires de France, París.
- FREUD, Sigmund (1888) “Histeria”, en *Obras Completas*, [ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu vol. I (1886-99)], pp. 41-65.
- (1905) “Análisis fragmentario de una histeria (‘Caso Dora’)”, en *Obras Completas*, trad. de López-Ballesteros, pp. 933-1002.
- (1931) “Sobre la sexualidad femenina”, en *Obras Completas*, trad. de López-Ballesteros, pp. 3077-3089.

- (1932) “La feminidad”, en *Obras Completas*, trad. de López- Ballestros, pp. 3164-3178.
- (1974) “Lo siniestro” en *Obras completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FUSINI, Nadia (1995) “L’eroe tragico, ovvero: la passione del dolore”, en *Storia delle passioni*, Silvia Veggetti Finzi (ed.), Laterza, Roma-Bari, pp. 101-132.
- GADAMER, Hans-Georg (1999) *Poema y diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona.
- GARB, Tamar (2001) «The forbidden gaze. Women artists and the male nude in the late nineteenth-century France», en *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed.), Routledge, Londres y Nueva York, 2ª ed., pp. 413-422.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (1997) “Un sentimiento penetra el cuerpo: lo amoroso, lo político, lo poético”, *Revista de Occidente*, 190, marzo, pp. 45-70.
- (2001) *Del ojo al hueso*, Ave del Paraíso, Madrid.
- (2005) *Poemas*, Aula de Poesía, 8, Universitat de València, Facultat de Filologia, Valencia.
- (2005) y Monika ZGUSTOVA (eds.), *El canto y la ceniza. Antología poética*, Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- GILBERT, Sandra y Susan GUBAR (1978) *The Madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale University Press, New Haven-Londres [trad. de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 1998].
- GODARD, Jean-Luc (1958) “Bergmaniana”, *Cahiers du Cinéma*, julio, 85.
- GÓMEZ, Lupe (2005) *O útero dos cabalos*, Xerais, A Coruña.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2005a) *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*, Xerais, Vigo.
- (2005b) “Poeróticas femeninas o el regreso a lo natural, lo rural y lo salvaje de Olga Novo”, en *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*, Carne Riera et al. (eds.), ExCultura, Valencia, pp. 347-351.

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986) *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Hiperión, Madrid.
- GREEN, André (1969), *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Minuit, París.
- GROSZ, Elizabeth (1990) *Jacques Lacan: A feminist introduction*, Routledge, Nueva York.
- (1994) “The Hetero and the Homo: The sexual ethics of Luce Irigaray”, en *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*, Caroline Burke, Naomi Schor y Margaret Whitford (eds.), Columbia University Press, Nueva York, pp. 335-350.
- HADDEWIJCH DE AMBERES (1999) *El lenguaje del deseo*, María Tabuyo (ed. y trad.), Trotta, Madrid.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1807) *Fenomenología del espíritu*, Wenceslao Roces (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- HARAWAY, Donna J. (1991) *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*, Routledge, Nueva York.
- IRIGARAY, Luce (1974) *Speculum, de l'autre femme*, Minuit, París.
- (1977) *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, París.
- (2001) *Le partage de la parole*, Special Lecture Series, European Humanities Research Centre, 4, Oxford University, Oxford, Legenda.
- JANMOHAMED, Abdul (1985) «The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature», *Critical Inquiry*, otoño, 12 (1), pp. 59-87.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2004) *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Abada, Madrid, pp. 309-314.
- JONES, Ann Rosalind (1981) “Writing the body: Toward an understanding of *l'écriture féminine*”, *Feminist Studies*, 7, pp. 247-263.
- JULIÀ, Lluïsa (1999) «La passió segons Renée Vivien de Maria-Mercè Marçal», *El Contemporani*, 19, Afers, Catarroja, pp. 21-24.

- (2000) «Memòria de l'Erínia», en *Llengua abolida. 1^r rencontre de creadors*. Ayuntamiento de Lleida, Lleida, pp. 93-98.
- KRISTEVA, Julia (1974) *La révolution du langage poétique*, Seuil, París.
- (1977) *Polylogue*, Seuil, “Tel Quel”, París.
- (1983) «Stabat Mater», en *Historias de amor*, Araceli Ramos Martín (trad.), Siglo XXI, México, 2004, pp. 209-231.
- LABÉ, Louise (1556) *Œuvres/Obra completa*, Caridad Martínez (trad.), Bosch, Barcelona, 1976.
- LACAN, Jacques (1953-54) *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre I: Les écrits techniques de Freud, 1953-1954* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Seuil, París, 1975.
- (1955-56) *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre 5: Les formations de l'inconscient, 1957-1958* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), París, Seuil, 1981 [trad. *Las formaciones del inconsciente* seguido de *El deseo y su interpretación*, textos introductorios de Charles Melman, Jan Miel y Jean Reboul, selección de Oscar Masotta, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970]
- (1966) “Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine”, en *Écrits*, Seuil, París, pp. 725-736.
- (1975) *Encore. Le Séminaire XX*, Seuil, París, 1999.
- LEMARCHAND MALANDAIN, Marie-José (1998) “Fascinación de Medusa, encantamientos de Circe y hechizos de Melusina: tres figuras de la angustia viril”, en *De los símbolos al orden simbólico femenino (Siglos IV-XVII)*, Ana Isabel Cerrada Jiménez y Josemi Lorenzo Arribas (eds.), Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, pp. 15-25.
- LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO (1976) *Sottosopra rosa*, “Alcuni documenti sulla pratica politica”, diciembre, Milán.
- (1983) *Sottosopra verde*, “Più donne che uomini”, enero, Milán.
- (1987) *Non credere di avere dei diritti*, Turín, Rosenberg-Sellier [trad. de María Cinta Montagut Sancho, Horas y Horas, Madrid, 1991].

- (1996) *Sottosopra rosso*, “È accaduto non per caso”, enero, Milán.
- LISPECTOR, Clarice (2001) *La pasión según G.H.*, trad. Alberto Villalba, Muchnik, Barcelona.
- LONZI, Carla (1974) *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milán [trad. Francesc Parcerisas, Anagrama, Barcelona, 1981].
- LORAU, Nicole (1985) *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, París.
- LORDE, Audre (2000) “Uses of the erotic. The erotic as power”, en Drucilla Cornell, *Feminist & Pornography*, Oxford University Press, pp. 569-574.
- MAGNY, Joël (1997) *Marguerite Duras. El cine del desgarró*, Ediciones de La Mirada, Valencia.
- MAILLARD, Chantal (1998) *La razón estética*, Alertes, Barcelona, 1998.
- (2000) *La sabiduría como estética. China: confucionismo, taoísmo y budismo*, Akal, Madrid.
- (2001) *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996-1998*, Pre-Textos, Valencia.
- (2004) *Matar a Platón*, Tusquets, Barcelona.
- (2005) *Diarios indios*, Pre-Textos, Valencia.
- MARÇAL, Maria-Mercè (1986) «Per deixar d’èsser inexistents», en *Les dones i la literatura catalana*, ICE, Barcelona, pp. 33-37.
- (1988) «Rosa Leveroni, en el llindar», en *Literatura de dones: Una visió del món*, laSal, Barcelona, pp. 98-120.
- (1989) *Llengua abolida (1973-1988)*, Tres i Quatre, Valencia.
- MEESE, Elizabeth (1992) “When Virginia looked at Vita”, *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robin Wharhol and Diana Price (eds.), Routledge, Londres y Nueva York, ed. revisada, 1997, pp. 467-481.
- MELANDRI, Lea (2001) *Le passioni del corpo*, Bollati Boringhieri, Turín.
- MIQUEL, André (1996) *Deux histoires d’amour: De Majnûn à Tristan*, Odile Jacob, París.

- MITCHELL, Juliet (1974) *Psychoanalysis and Feminism*, Vintage, Nueva York [trad. de Horacio González Trejo, Anagrama, Barcelona, 1976].
- MORANT DEUSA, Isabel (1997) “¿Qué es una mujer? o la condición sentimental de la mujer” en Rosa M^a Rodríguez Magda (ed.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Icaria, Barcelona, pp. 145-165.
- MURARO, Luisa (1991) *L'ordine simbolico della madre*, La Tartaruga, Milán.
- (2001) “Un linguaggio che lo renda memorabile”, en *Un'eredità senza testamento. Inchiesta di 'Fempress' sui femminismi di fine secolo*, Libreria delle donne di Milano, Quaderni di Via Dogana, Milán, pp. 29-33.
- ORTIZ, Lourdes (1991) “Eva”, “Circe”, *Los motivos de Circe. Yudita*, Castalia, Madrid.
- PATO, Chus (1995) *Fascínio*, Muros, Toxosoutos (cubierta de María Ruido).
- PAZ, Begoña (2004) *A ferida*, Xerais, Vigo.
- PEDREIRA, Emma (1999) *Diario bautismal dunha anarquista morta*, Xerais, A Coruña.
- (2001b) *Velenarias*, Espiral Maior, A Coruña.
- (2004) “Poética”, *Guía dos libros novos*, 6 de julio.
- PERRIER, Wladimir y François GRANOFF (1979) *Le désir et le féminin*, Aubier-Montaigne, París.
- PERSIN, Margaret H. (2004) “The passionate vision of Ana Rossetti. Ana Rossetti and the Wrappings of Desire”, en *P/Herversions. Critical Studies on Ana Rossetti*, Jill Robbins (ed.), Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 240-257.
- (1990) “La imagen del/en el texto: el ekfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX”, *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Biruté Ciplijauskaitė (ed.), Orígenes, Madrid, pp. 43-63.
- PLATÓN (1982) *El Banquete*, edición de Manuel Sacristán, Icaria, Barcelona.
- POLLOCK, Griselda (2001) “Modernity and the spaces of femininity”, en *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (ed.), Routledge, Londres y Nueva York, 2^a ed., pp. 74-84.

- PRICE HERNDL, Diane (1991) "Desire" en *Feminisms, an Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl (eds.), Rutgers University Press, Nueva Jersey, pp. 397-403.
- RABOUIN, David (1977) *Le désir*, Paris, Flammarion.
- RIERA, Carmen, Meri TORRAS e Isabel CLÚA (eds.) (2002), *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Ecultra, Valencia.
- RIVIÈRE, Joan (1929) "Womanliness as a masquerade", *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, ahora en *Formations of Fantasy*, Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (eds.), Methuen, Londres, 1986, pp. 35-44.
- ROSSETTI, Ana, "Chico Wrangler" (1985), "Calvin Klein, underdrawers" (1988), *Yesterday*, Torremozas, Madrid, 4ª ed., 2000, pp. 29 y 54.
- ROUDINESCO, Elisabeth y Michel PLON (1997) *Diccionario del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1998.
- RUSSO, Mary (1986) "Female grotesque: Carnival and theory", en *Feminist Studies / Critical Studies*, Teresa de Lauretis (ed.), Indiana University Press, Bloomington, pp. 213-229.
- SABATIER, Robert (1975) *La poésie du XVI^{ème} siècle*, Albin Michel, París.
- SABADELL NIETO, Joana (1998) «Allà on literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme», *Serra d'Or*, 467, noviembre, pp. 12-21.
- (en prensa) «Chantal Maillard. *Matar a Platón*». *Poesía escrita por mujeres: estructuras poéticas y pautas críticas*, Peter Lang Publishers, Berna.
- SALAFIA, Anabel (1991) "Los ojos de Edipo. Trauma y saber. *El ghost*. La increencia de Hamlet. Melancolía. La cuestión del hermano", en *¿Qué es el deseo?*, José Milano, Carlos Quiroga y Anabel Salafia, vol. 2, Kliné, Buenos Aires, pp. 51-63.
- SALVADOR, Vicent (2000) «La metàfora en la poesia de Maria-Mercè Marçal», en *Llengua abolida. Ir. Encontre de Creadors*, 15, 16 y 17 de abril de 1999, Ayuntamiento de Lleida, Lleida, pp. 71-76.

- SARTRE, Jean-Paul (1943) *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Juan Valmar (trad.), Alianza, Madrid, 1984.
- SAUVERZAC, Jean-François de (2000) *Le désir sans foi ni loi: lecture de Lacan*, París, Aubier.
- SHAKESPEARE, William (1985) *The complete works of Shakespeare*, Peter Alexander (ed.), Collins, Londres y Glasgow.
- STADERINI, Michi (1998) *Pornografie. Movimento femminista e immaginario sessuale*, Manifesto Libri, Roma.
- TENDLARZ, Silvia Elena (2002) *Las mujeres y sus goces*, Diva, Buenos Aires.
- SCHOR, Naomi (1994) “This Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray”, en *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*, Caroline Burke, Naomi Schor y Margaret Whitford (eds.), Columbia University Press, Nueva York, pp. 57-78.
- TUBERT, Silvia (1998) *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, El Arquero, Madrid.
- (2001) *Deseo y representación, Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*, Síntesis, Madrid.
- UGALDE, Sharon K. (2004) “Theater and Performance in *Los devaneos de Erato*”, *P/Herversions. Critical Studies on Ana Rossetti*, Jill Robbins (ed.), Bucknell University Press, Lewisburg, pp. 63-87.
- (2001) *Conversaciones y Poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*, Siglo XXI, Madrid.
- (2004) “Los grandes temas: ellas también”, *Zurgai*, “Voz de mujer”, julio, pp. 6-17.
- VARDA, Agnès (1994) *Varda par Agnès*, Cahiers du Cinéma, París.
- VEGETTI FINZI, Silvia (1990) *Il bambino della notte*, Mondadori, Milán.
- VERNANT, Jean-Pierre (2001) *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona.

VERNET, Marc (1988) *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris.

VOLLI, Ugo (2002) *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milán.

WILLIAMS, Linda (1993) "Autre chose qu'une mère", en *Revoir Hollywood*, Noël Burch (ed.), Nathan, París.

ZAMBRANO, María (1986) *El sueño creador*, Turner, Madrid.

ZIZEK, Slavov (2001), *El espinoso sujeto. El centro ausente de la economía política*, Buenos Aires, Paidós.

— (2005) *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós.
